ಪಾಪ್ ಕಲೆ



ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಪಾಪ್ ಕಲೆ

ರವಿಕುಮಾರ ಕಾಶಿ



ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಬೆಂಗಳೂರು

POP KALE by Ravikumar Kashi.
Published by K. Mukundan, Registrar,
Karnataka Lalithakala Academy, Bangalore - 560 002

Cover : ***Marilyn - Andy Warhol -1962***

Editor : **C.S. Krishna Setty**

Price : **Rs. 15-00**

Copies : **1000**

Year : **1997**

Hon. Editor :
C. Chandrasekhara

Publication Committee :
R.G. Raikar
C.S. Krishna Setty
Sheelakantha Pattar
Aravinda Katti
C.B. Kachapur

Printed at :
Sathyasri Printers Pvt. Ltd.,
5th Main Road, Chamarajpet
BANGALORE - 560 018 Ph. 625736

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಿತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಕೊಂಡು, ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಮಾಜ, ಟೆಲಿವಿಷನ್, ಜಾಹಿರಾತು, ಸಿನಿಮಾ, ಇಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುವ ರಾತ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗಲೇ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ, ಕುಚೋದ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಶೈಲಿ ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆ. 'ಪಾಪ್' ಎಂಬುದು ಪಾಪ್ಯುಲರ್ (ಜನಪ್ರಿಯ) ಎಂಬುದರ ಹೃಸ್ವರೂಪ, ಶುದ್ಧ ರೂಪದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಂತ ಜಾಹಿರಾತುಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದಾಗ ಈ ಜಾಹಿರಾತು ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಶೈಲಿ ಇದು.

1950ರಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಶೋಧ 1960ರ ವೇಳೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವಾಗ ದಾದಾ ಪಂಥದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್, ಅಲೆನ್ ಜೋನ್ಸ್, ಪೀಟರ್ ಫಿಲಿಫ್ಸ್, ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಜೋನ್ಸ್ ರೋಸನ್, ಕ್ರಿಸ್ಟ್ ಕ್ಲಾಯ್ಸ್, ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್, ರಾಯ್ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟಿಲ್, ಆಂಡಿವ್ಹರೋಲ್ ಮುಂತಾದ ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರು, ಗ್ರಾಫಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅದರ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭೂಪೇನ್ ಕಕ್ಕರ್, ಜ್ಯೋತಿಭಟ್‌ರಂತಹ ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರವಾಗದಿರುವ ಶೈಲಿ ಇದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಹೊರ ತಂದಿದೆ. ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ 1987ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಹೊರ ಬಂದಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಪಂಥಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಹಾಗೂ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಷನಿಸಂ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರ ತಂದಿದ್ದು, ಸದ್ಯ 'ಪಾಪ್ ಕಲೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಹೊರ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಯುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಲೇಖಕ ಶ್ರೀ ರವಿಕಾಶಿಯವರು ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರ (ಶೈಲಿ)ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪಾದಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಚಿ.ಸು. ಕೃಷ್ಣ ಸೆಟ್ಟಿ ಅವರು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಬಹಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಪಾದಕರಿಗೆ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪರವಾಗಿ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾದ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಎಂದಿನಂತೆ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಲೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು ಹಾಗೂ ಗೌರವ ಸಂಪಾದಕರು
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಸಂಪಾದಕರ ಮಾತು

ಆಯಾ ಯುಗಧರ್ಮದ, ಕಾಲದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ, ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಾಲವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಹಿಂದಿನ ಧೋರಣೆಗಳು ಅಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವು ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವೆನಿಸಿ ತನ್ನ ಸತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿದೆ ಎಂದು ಹಲವರು ಭಾವಿಸುವುದೇ ಈ ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಅಂತೆಯೇ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಲೆಯು ಹೊಸ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು, ಹೊಸ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಾಗರಿಕ ಪ್ರಪಂಚ ಬಯಸಿದಂತಹ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ, ಕ್ಯೂಬಿಸಂ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ, ದಾದಾಯಿಸಂ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾ ಚಳವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯೂ ಒಂದು. ಈ ಶತಮಾನದ ಉಳಿದ ಕಲಾ ಚಳವಳಿಗಳಿಂದ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆನಿಸಿ ಭಿನ್ನ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಹ ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಮೂಲತಃ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದ ಸಮೂಹ ಕಲೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವಂತಾದ್ದು.

ಈ ಶತಮಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊಡುಗೆಯಾದ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡುವ ಆಶಯದಿಂದಲೇ ಈ ಪಾಪ್ ಚಳವಳಿ ಹೊರಟಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾ ಚಳವಳಿಗಳೂ ತಮ್ಮೊಂದಿಗೇ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು, ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತಂದಿವೆ. ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ತಾತ್ವಿಕರ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟಾಗ ಅದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅಂದರೆ ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತಹ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದು. ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪುನರ್ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುಗಳ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುವುದೇ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಾಹಕೀಕರಣಗೊಂಡ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸಿದವರು. ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದಂತಹ ಮುದ್ರಿತ ಲೇಬಲ್ಲುಗಳು, ಜಾಹಿರಾತಿನ ಪೋಸ್ಟರುಗಳಂತಹ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಧಿಸಬಯಸಿದವರು. ಅಂತೆಯೇ ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಕರಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದ ಪೋಸ್ಟರುಗಳು, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು, ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಚೂರುಗಳು, ಅಪಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಕಾರುಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು, ಹಳೆಯ ಟೈರುಗಳು, ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಮೋಟಾರುಗಳು ಮುಂತಾದ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಧಿಸಬಯಸಿದರು. ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಕೆಲವೊಂದು ಪರಿಕರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಒತ್ತಾಸೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಓಲ್ಡೆನ್ ಬರ್ಗ್‌ಗೆ ಕೊಲಾಜ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವಿದ್ದರೆ, ಶಾಂಬೆರ್ಲೀನ್ ಅಪಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಕಾರುಗಳೆಡೆಗೆ ಹಾಗೂ ಡೈನ್ ಒಳಾಂಗಣ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೆಡೆಗೆ, ಜೇಮ್ಸ್ ರೋಸೆನ್‌ಕ್ವಿಸ್ಟ್ ಬಿಲ್‌ಬೋರ್ಡ್ ಪೈಂಟಿಂಗ್‌ಗೆ, ರಾಯ್ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಕಾಮಿಕ್ ಸ್ಟ್ರಿಪ್‌ಗಳಿಗೆ ಒಲವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರುಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ರಾಷೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡಿದ. ಹೀಗೆ ರಾಷೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಸೌಂಡ್ ಟ್ರಾಕ್‌ಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿದಂತಹ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ.

1964ರಲ್ಲಿ ಆಮ್‌ಸ್ಟರ್‌ಡ್ಯಾಂನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಮ್ಯೂಸಿಯಂನಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದು ನಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಹೀಗಿತ್ತು. ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಡ್ರೆಸಿಂಗ್ ಟೇಬಲ್ಲಿನ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂರು ಭಾಗಗಳುಳ್ಳ ಕನ್ನಡಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಆ ಕನ್ನಡಿಯ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಯೂರುವಂತಹ ಮೆತ್ತೆಯಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ದೈನಂದಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಂತಹ ನೈಜ ವಸ್ತುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಆ ಮೆತ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್ ಆಫ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಿಂದ ಮಾಡಿದುದಾಗಿತ್ತು. ಆ ಶಿಲ್ಪವು ಜಿಪ್ಸಮ್‌ನಿಂದ ಮಾಡಿದ ತನ್ನ ಕೂದಲನ್ನು ಬಾಚುತ್ತಿದ್ದು ಆ ಬಾಚಣಿಗೆಯೂ ನೈಜವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಆ ಶಿಲ್ಪವು ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವೇತರಗಳ ನಡುವೆ ಕರ್ಷಣವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವಂತಿತ್ತು.

ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು, ಅಂಗಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೋ ಕೇಸ್‌ಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಚಳವಳಿಯು ಗ್ರಾಹಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತಂದಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಯು, ಗ್ರಾಹಕ ವಸ್ತುಗಳ ಸಾಮೂಹಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಬಯಸುವ ಗ್ರಾಹಕನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಕಲೆ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಗ್ರಾಹಕ ಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಉಪಾಸನೆಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಇದು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೇ ಗ್ರಾಹಕನನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಮೂಹ ಉತ್ಪಾದಿತ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಆಶಯವು ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯದು. ಇದು ದಾದಾ ಪಂಥದಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ನಿರಾಶೆ, ಜಿಗುಪ್ಸೆ, ಬೇಸರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದುದಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇದು ದಾದಾ ಪಂಥದಂತೆ ನವ್ಯ ಕಲೆಯ ಸುಸ್ಥಾಪಿತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಧಾಳಿ ಮಾಡುವ ಮನೋಭಾವದ್ದಲ್ಲ. ನವ್ಯ ವಿರೋಧಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನವ್ಯೋತ್ತರದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಅಮೂರ್ತಕಲೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಸ್ಪರ್ಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿನ ಹಂಬಲವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಮೂರ್ತ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಪರಿಚಿತ ರೂಪಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡುಗರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ಸುಲಭಗೊಳಿಸಿದುದು. ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಗುಣ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅ) ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು (ಸಮೂಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವಂತಾದ್ದು ಆ) ಅಸ್ಥಿರ (ಅಲ್ಪಕಾಲೀನ ಪರಿಹಾರ) ಇ) ವ್ಯಯಿಸುವಂತಾದ್ದು (ಸುಲಭವಾಗಿ ಮರೆಯುವಂತಾದ್ದು) ಈ) ಮಿತವ್ಯಯಿ ಉ)ಸಾಮೂಹಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಊ) ಯುವ ಕೇಂದ್ರಿತ ಎ) ಚಮತ್ಕಾರದ್ದು ಏ) ಕಾಮಕೇಂದ್ರಿತ ಐ) ಗಿಮಿಕ್‌ನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದುದು ಒ) ಮಾಟವಾಗಿರುವಂತಾದ್ದು ಓ) ಭಾರಿ ವ್ಯವಹಾರದ್ದು.

ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ನಿಜಕ್ಕೂ ಆರಂಭವಾದುದು 1950ರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನುಗ್ಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು. ಹೀಗೆ ಇದರ ಬೀಜಾಂಕುರ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಾದರೂ ಅದು ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು ಆನಂತರದ ದಶಕದ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಮೆರಿಕದ ಒಂದು ಕಲಾ ಚಳವಳಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಪಾಪ್ ಆರ್ಟ್' ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು 1965ರಲ್ಲಿ ಟಂಕಿಸಿದವನು ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಅಲೋವೆ 1965ರಲ್ಲಿ. (ನಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಚಳವಳಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದವರು ಕಲಾವಿಮರ್ಶಕರೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು).

ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉಪದಾರಿಗಳೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಆಕಾರ ಯೋಜನೆಗಳು ಕಣ್ಣಿನ ಮೇಲುಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಆಪ್ ಆರ್ಟ್; ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಚಲಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳ ರಚನೆಯ ಎಲ್ ಆರ್ಟ್, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದು ಅವನನ್ನು ತನ್ನೊಳಗಿನ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಕಲೆ ಈ ಮುಂತಾದುವು ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಟಿಸಿಲುಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆದು ಕಲೆಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೇ ಬದಲಿಸಬಯಸಿದ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ, ಕ್ಯೂಬಿಸಂ, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂಗಳಂತೆ ವಿಶ್ವದ ಉಳಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಚಳವಳಿಯು ಅಂತಹ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇನೂ ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಒಂದಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದರ ಸೆಳಕುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕರೆಯಬಹುದಾದಂತಹ ಗಂಭೀರ ಕಲಾವಿದರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಮೆರಿಕದಂತೆ ಗ್ರಾಹಕ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸದೇ ಇರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಪಾಪ್ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮವು ಸೀಮಿತವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಹೀಗಾಗಿರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಭಾರತದಿಂದ ದೂರವೇ ಉಳಿದಂತಹ ಕಲಾ ಚಳವಳಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗಂಭೀರ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡಾ ತಮಗೆ ಸುಪರಿಚಿತವಾದಂತಹ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕರ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದ ರವಿಕುಮಾರ ಕಾಶಿಯವರು ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಒಲವು ನಿಲವುಗಳನ್ನು, ಅದರ ಸ್ಥೂಲ ಇತಿಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ವಿಶದಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ಮೂಲಕ ಬಹುಜನರಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ಚಳವಳಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಹೃದಯ ಓದುಗರು ಇದರ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ನನ್ನದು. ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಲು ನನಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಚಿ.ಸು. ಕೃಷ್ಣ ಸೆಟ್ಟಿ
ಸಂಪಾದಕರು

ಪರಿವಿಡಿ

ಪಾಪ್ ಕಲೆ

ಪಾಪ್ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ

ಕಾಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೂ ನಮಗಿಂತ ಕೆಲವೇ ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಹಿಂದಿನವರು ಜೀವಿಸಿದ ರೀತಿ, ವಾತಾವರಣ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ. ನಾವಿಂದು ಸ್ವ-ನಿರ್ಮಿತ ಜಗತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಮ್ಮ ಮುತ್ತಾತಂದಿರ, ಅವರ ತಾತಂದಿರ ಕಾಲ ಇಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿ ಅವರ ದೈನಂದಿನದಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹುಟ್ಟು ಸಾವಿನ ಚಕ್ರ, ವಿಧವಿಧ ಋತುಗಳು, ಗಾಳಿ, ಬೆಳಕು, ನೀರುಗಳ ಅಮಿತ ನವೀಕರಣ; ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನಂತ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ರಹಸ್ಯಗಳು, ಚಲನೆ, ವಿವಿಧ ಅವತಾರಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನೆಯನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂದಿನವರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತ್ತು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಹಜ ನಿಯಮಗಳು, ಎದುರಾದ ಎಲ್ಲ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನೂ ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಅದರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಈ ವಿಸ್ಮಯದ ಬೆರಗಿನ ಭಾವನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಮ್ಮಿಯಾದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾವಿಂದು ಜೀವಿಸುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜನವಸತಿ ನಿಬಿಡವಾದ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಜನಾರಣ್ಯ. ಇಂದು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ 'ಮಾಹಿತಿ'ಯ ಗುಣ, ಲಕ್ಷಣಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಪ್ರಮಾಣವೇ 'ಅತಿರೇಕ' ಎನ್ನುವಷ್ಟು, ಮಿತಿ ಮೀರಿದ 'ಮಾಹಿತಿ' ಹೇರುವಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೂ, ಕಲೆಯನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಳೆದ ಕೆಲವು ಐದಾರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿತನ ಮತ್ತು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ಸ್ ಇವೆರೆಡೂ ಸೇರಿ ನಮಗೊಂದು ನವೀನ ವಾಸಸ್ಥಳವನ್ನೇ ನೀಡಿದೆ, ಅದೇ 'ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕಾಡು'.

ಇಂಥಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದೇ ಕಲೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ; ಇದನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಥವಾ ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಕಲೆಯೇ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ, ಇಲ್ಲವಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಹೊಸ ಶತಮಾನದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗವೂ, ಕಲೆ ಹಿಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಸಲತ್ತು ನಡೆಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಇಂದು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಳವಳ, ಕಲಹ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಸುತ್ತಲ ಪರಿಸರದಿಂದ ಕಲೆಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ, ಅರ್ಚನೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆಂಬುದು ಗೊತ್ತು ಗುರಿಯಿರದ ಸದ್ದಾಗಿರದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಸದ್ದುಗಳೂ ವಿಲೀನವಾಗಿಬಿಡುವ ಮೌನವಾಗಿತ್ತು. ಶಾಂತ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು.

ಸಂಜ್ಞೆಗಳು, (Signs), ಸೂಚನೆಗಳು (Messages), ಪ್ರತಿಮೆಗಳು (Images) ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಇರುಕಿಹೋಗದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನೋ, ಅರಮನೆಯನ್ನೋ ನೋಡುವ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇಂದು-ನಾವು ಅದೇ ವಾಸ್ತುಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ರೀತಿಗಿಂತ, ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯದಾಗಿರಬೇಕು. ನಾವಿಂದು ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕಟ್ಟೋಣದಿಂದ ಮ್ಯಾನ್‌ಹಟ್ಟನ್‌ನ ಬಹು-ಅಂತಸ್ತಿನ ಕಟ್ಟಡಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ಬಗೆಗೂ ನಮಗಿರುವ ಜ್ಞಾನ ಅಥ್‌ವಾ ನಾವು ನೋಡಿದ ಅವುಗಳ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ, ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಯಾ ಅವನ್ನು ಕುರಿತ ಜಾಹಿರಾತು, ಅವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಮಾರಕವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಜಾತ್ಯತೀತ ದೃಷ್ಟಿ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪರೆ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಒಡಗೂಡಿಯೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ನಮ್ಮಂತೆ, ನೋಡಿದ ಅಥ್‌ವಾ ಕೇಳಿದ ಯಾವುದನ್ನೂ ಮರುಕಳಿಸಲಾಗದ ಅಥವಾ ಪುನರ್-ಪ್ರತಿನಿರ್ಮಿಸಲಾಗದ, ಮುದ್ರಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ತಿಳಿದ-ಪೂರ್ವದ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಲಕ್ಕೆ ಒಂದನ್ನೇ ಪರಿಗ್ರಹಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಸ್ತುಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಗಾಧ ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಪುನರುತ್ಪತ್ತಿ ಮಾಡುವುದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿ ಮಾಡುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂದು ಮುದ್ರಣವಿರಲಿಲ್ಲ, ಫಿಲ್ಮ್, ಕ್ಯಾಥೋಡ್ ರೇ ಟ್ಯೂಬ್ ಇವಾವುದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಅನನ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಅಪೂರ್ವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವ ಸಹ ಕ್ಷಣಿಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾವಿಂದು ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಇಂಥ ಮಂಪರಿನಲ್ಲಿ, ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತೇವೆಂಬುದು ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಹೊರಡುವ ವಾಸ್ತವದ ಧ್ವನಿಗಳು ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತಾ, ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲದ 'ಏಕ'ವಾಗುವುದೆಂಬ ಯೋಚನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಜನಾಂಗದವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರಲಾರದು.

ಇಂದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಛಿದ್ರವಾಗಿ, ತನ್ನದೇ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಈಯುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಪಮ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಮೋನಾ ಲೀಸಾ ಚಿತ್ರದ್ದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ವಿಖ್ಯಾತವಾದಷ್ಟೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೇರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು'ಅನನ್ಯ'ವಾದ ಕೃತಿ ಎಂದು ಜನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದೆಷ್ಟು ಜನ, ಮೋನಾಲಿಸಾಳ ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತು ಅವರು ಪಡೆದ ಅನುಭವ, ಅದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪೋಸ್ಟ್ ಕಾರ್ಡಾಗಿ, ಜಾಹಿರಾತಾಗಿ, ಮಾತಾಗಿ, ಟಿವಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ನೋಡಿದಾಗ ಆದ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ಬಹಳ ಕಮ್ಮಿ. ತುಂಬಾ ಜನಕ್ಕೆ ಅದು ಮಿಲಿಯನ್‌ಗಟ್ಟಲೆ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೀಯ ನಗುವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದ, ಹಸಿರು-ಹಳದಿ-ಕೆಂಪು-ಬೂದು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಸಿಹೋದ ಚಿತ್ರ.

ಸಾಮೂಹಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯ (Image) ಏಕಮೇವತೆಯನ್ನೂ, ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಸುಲಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಸೂಚನೆ (Message) ಯಂತೆ, ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ಗುರುತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ತೆರನಾದ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆ ಯಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸಂಜ್ಞೆ,(Sign) ಸೂಚನೆ, ಆದೇಶ (Command) ಗಳ ಮಾಹಿತಿಯು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವೆಲ್ಲ 'ಒಂದೇ'. ಇಬ್ಬಂದಿತನ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ಸಂಜ್ಞೆಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೈಯಿಂದ ರಚಿಸಿದರಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಉತ್ಪಾದಿಸಿದರಾಗಲೀ ಏನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದು. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಂಗರಚನೆಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ; ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ, ಅನುಮಾನ, ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿ

ನೋಡುಗನ ಮೇಲೆ ಹೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ, ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಊಹಿತ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಹೊರಟು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸೂಚನೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತದಾದರೆ, ಕಲಾಕೃತಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಸುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಚುಟುಕಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಗಳು ಕಲಿಸಿದರೆ, ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಿದರೆ- ಸೂಚನೆಗಳು ಖಂಡಿತವಾದಿಯಾಗಿ ತಿದ್ದುಪಾಟು ನಡೆಸುತ್ತವೆ; ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಳೆಂಬುದು ಯಾವಾಗಲೂ ವಿಧಿರೂಪದ, ಅಧಿಕಾರದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಗಳ ಹಿಂಡುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಅಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೂ ಅಸಂಗತವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಈ ಪ್ರವಾಹದೆದುರು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಧಾಳಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಕಲೆ ಉಳಿಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು, ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಉಳಿದಿದ್ದ ದಾರಿ ಯಾವುದು-ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು, ನರಳುತ್ತಿರುವ ಕಲೆಯ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಸಿ ಮಾಡುವುದೊಂದೇ!

ನಾವಿಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾಪ್ ಕಲೆಗೆ ಇದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವೇ ಅದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಭರವಸೆಯೂ ಅದೇ.

ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ

'ಪಾಪ್' ಎಂಬ ಪದವು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 1956ರಿಂದ 1966ರ ನಡುವೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೇಟ್ ಬ್ರಿಟನ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಲಾಶೈಲಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸುವಂತಾದ್ದು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಯೂರೋಪಿನ ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಟೋಕಿಯೋದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬಂತು.

ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅದು ಸರೂಪ ಚಿತ್ರಣ ಹಾಗೂ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಏಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಗುಸ್ತಾವ್ ಕೂರ್ಬೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದದ[1] ನಂತರ ಹೊಸಜಾಡುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಯಾವ ಶೈಲಿಯೂ ಈ ರೀತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೂರ್ಬೆ 1861ರಲ್ಲಿ 'ಪಾರಿ ಕುರಿಯರ್ ದು ದಿಮಾಂಷ್' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ''ತಾನು ಜೀವಿಸುವ ಕಾಲದ ವಸ್ತು, ಚಿಂತನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದೇ... ಜೀವಂತ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ನನ್ನ ಗುರಿ.'' ಎಂದ. ಕಲಾವಿದ ತಾನು ಜೀವಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದ ಚಿಂತನೆ, ಜೀವನ, ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಈ ವಿಶೇಷತೆಯೇ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ತಳಹದಿ ಕೂಡ.

ಪಾಪ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್‌ಗಳಂಥ ಮಹಾನಗರಗಳಲ್ಲಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಬೇರುಗಳಿರುವುದು ನೋಡಿದ ರಾಜಧಾನಿಗಳು, ನಗರೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಪಾಪ್ ನೋಡುವುದು ಸಹ ಆ ವಾತಾವರಣದ ವಿಶೇಷ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು : ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹವಾಸ ಮತ್ತು 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ' ಮಟ್ಟದಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದಣ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯ, ಅನರ್ಥ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ಕಾಮಿಕ್ಸ್‌ಗಳು, ಮ್ಯಾಗಜೈನ್‌ಗಳು, ಜಾಹಿರಾತುಗಳು, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪ್ಯಾಕೇಜ್‌ಗಳು ; ಪ್ರಸಿದ್ಧಮನೋರಂಜನಾ ಜಗತ್ತು, ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು. ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಕೂಟಗಳೂ; ಮೋದಗೃಹಗಳೂ; ರೇಡಿಯೋ, ಟಿ.ವಿ. ಮತ್ತು ದೈನಂದಿನ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು; ಗ್ರಾಹಕ ವಸ್ತುಗಳು; ವಾಹನಗಳು, ಹೆದ್ದಾರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಪಂಪುಗಳು; ಆಹಾರ

---

1. ವಾಸ್ತವವಾದ - 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ-ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಭೌತ ರೂಪವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಗುಸ್ಟಾವ್ ಕೊರ್ಬೆ ಇದರ ಹರಿಕಾರ.

ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಐಸ್‌ಕ್ರೀಂ ಮತ್ತು ಕಡಲೆ, ಬಟಾಣಿ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಕೊನೆ ಮೊದಲಾದ ಹಣ.

1959ರಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ಯುಲರ್‌ನ ಹೃಸ್ವ ರೂಪವಾದ 'ಪಾಪ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಸಿದ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಅಲೋವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಸಮೂಹ ಉತ್ಪಾದನಾ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ, ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಪದಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದಿಂದಾಗಿ, ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ ಸಂಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಿಡಿಯಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ 'ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಲೆ'ಯ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಸಮೀಪಿಸುವುದೆಂದರೆ ಹೆಳವತನವೇ ಸರಿ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂಬುದು, ನಮ್ಮ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ಎಂದರೆ ಇದೇ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪದವನ್ನು ಉತ್ತಮ, ಶಾಶ್ವತ ಕಲಾಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ತುಂಗ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಮುಡಿಪಿಡುವ ಬದಲು, ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿ, ಸಮಾಜ ನಡೆಯಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಿವರಣೆಯಾಗಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕು.'' ಎಂದು ಬರೆದನು.

ಪಾಪ್ ಕಲೆ 'ಪಾಪ್ಯುಲರ್*' ಕಲೆಯಂತಲ್ಲದೆ, ವೃತ್ತಿ ನಿರತ, ಶಿಕ್ಷಿತ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಪಾಪ್ ತಾನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಜಾಹಿರಾತು, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಂತಹ ವಸ್ತುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು, ನಮ್ಮ ಈ ಶತಮಾನದ ಮಾಧ್ಯಮವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಆಶೆ ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಗಳ ರಂಗವನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ, ವಿಸ್ಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ನೋಡಿತು.

ತಮ್ಮ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರು. ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಾಮಿಕ್ ಸ್ಟ್ರಿಪ್ ಅಥವಾ ಸೂಪ್ ಕ್ಯಾನ್ ಕೇವಲ ಚಿತ್ರದ 'ಹೇತು' ಎಂದರು. ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ನೆಪ, ಸೆಜಾನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸೇಬಿನಂತೆ. ಆದರೆ ಸೆಜಾನನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತ ವಿಷಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಗೂ ಪರಿಚಿತವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅವಗಣಿಸಿ, ಚಿತ್ರದ ಆಕಾರ, ಬಂಧಗಳ ಕಡೆ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಸುಲಭ-ಆದರೆ ಪಾಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಲ್ಲ, ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಥದೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಹಿಂದೆಂದೂ ಬಳಸಿದ್ದೇ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ವಸ್ತುವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನವನ್ನು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಸೆಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪಾಪ್ ಕಲೆ ಕೂರ್ಬೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಂದಿನತನಕ ನವ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎಲ್ಲ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ವಾಸ್ತವವಾದ.

ಪಾಪ್‌ನ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳು, ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಅಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ (Abstract Expression) ಪ್ರಾಬಲ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಎದ್ದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ.[2] ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಚಿಂತನೆಯ ತಳಹದಿ, ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಃಸತ್ವದ, ಒಳವ್ಯಾಪಾರಗಳ ನೇರ ದಾಖಲೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬುದು. ಹಾಗಾಗಿ, ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವೂ, ಅಂತರ್ಮುಖಿಯೂ ಹಾಗೂ ಅಲೌಕಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಪಾಪ್ ಧೋರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ-ಜಾಕ್‌ಸನ್ ಪೊಲ್ಲಾಕ್‌ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಾರ್ಕ್ ರೊತ್ಕೋವರೆಗೆ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಣದಿಂದ (Action Painting) ತಟಸ್ಥ ಬಣ್ಣದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ (Static Colour fields) ಚಿತ್ರಣದವರೆವಿಗೂ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆ

---

* ಜನಪದ

2. ಪಾಪ್ ವಿಚಾರಗಳು ಅಮೂರ್ತ, ಅಮೂರ್ತ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ಕಲೆಯ 'ಅಂತರ್ಮುಖಿ' ಧೋರಣೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಮೂರ್ತ ಕಲೆಯ ದೃಗ್ಗೋಚರ (Visual) ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ತನ್ನ ಏಕಾಂತವಾಸದ ಜಾದೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ತಿರುಳಿಲ್ಲದ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ, ಬರಿಯ ಆಚರಣೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಜನವೂ ಸಹ ಎರಚಿದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕಲೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಸಮಸ್ಯೆ ಎರಡು ಮುಖದ್ದಾಯಿತು ಒಂದು, ಕಲೆ ಬಹು ಅಂತರ್ಮುಖಿಯೂ, ಅವಾಸ್ತವವೂ ಜೊತೆಗೆ ವಾಣಿಜ್ಯ ಶೋಷಣೆಯಿಂದ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಿತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪಾಪ್‌ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಉತ್ತರವೆಂದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಸೆಸುವುದು ಹಾಗೂ ಜನರಿಂದ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಅಸ್ವೀಕೃತಿ ಪಡೆಯುವ ಯಾವುದಾದರೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರದ ವಿಷಯವಾಗಿಸಲು ಅರಸುವುದು.

ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರು. ಬಳಸಿದ ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು, ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು, ಹಿಂದೆಯೂ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ, ಅವರ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಶುದ್ಧ ಪಾಪ್ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ತಲುಪಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಅವರನ್ನು ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮುನ್ಸೂಚಕರೆನ್ನಬಹುದು. ಕಲಾವಿದ ಕರ್ಟ್‌ಸ್ಟಿಚ್ಚರ್ ಬಿಡಿಸಿದ 'ಕೇಟ್‌ಗಾಗಿ' ಎಂಬ 1947ರ ಕೊಲಾಜ್, ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಕ್ ಚಿತ್ರಗಳ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು



ಕರ್ಟ್ ಸ್ಟಿಚ್ಚರ್ 'ಕೇಟ್‌ಗಾಗಿ' (1947) ಕೊಲಾಜ್

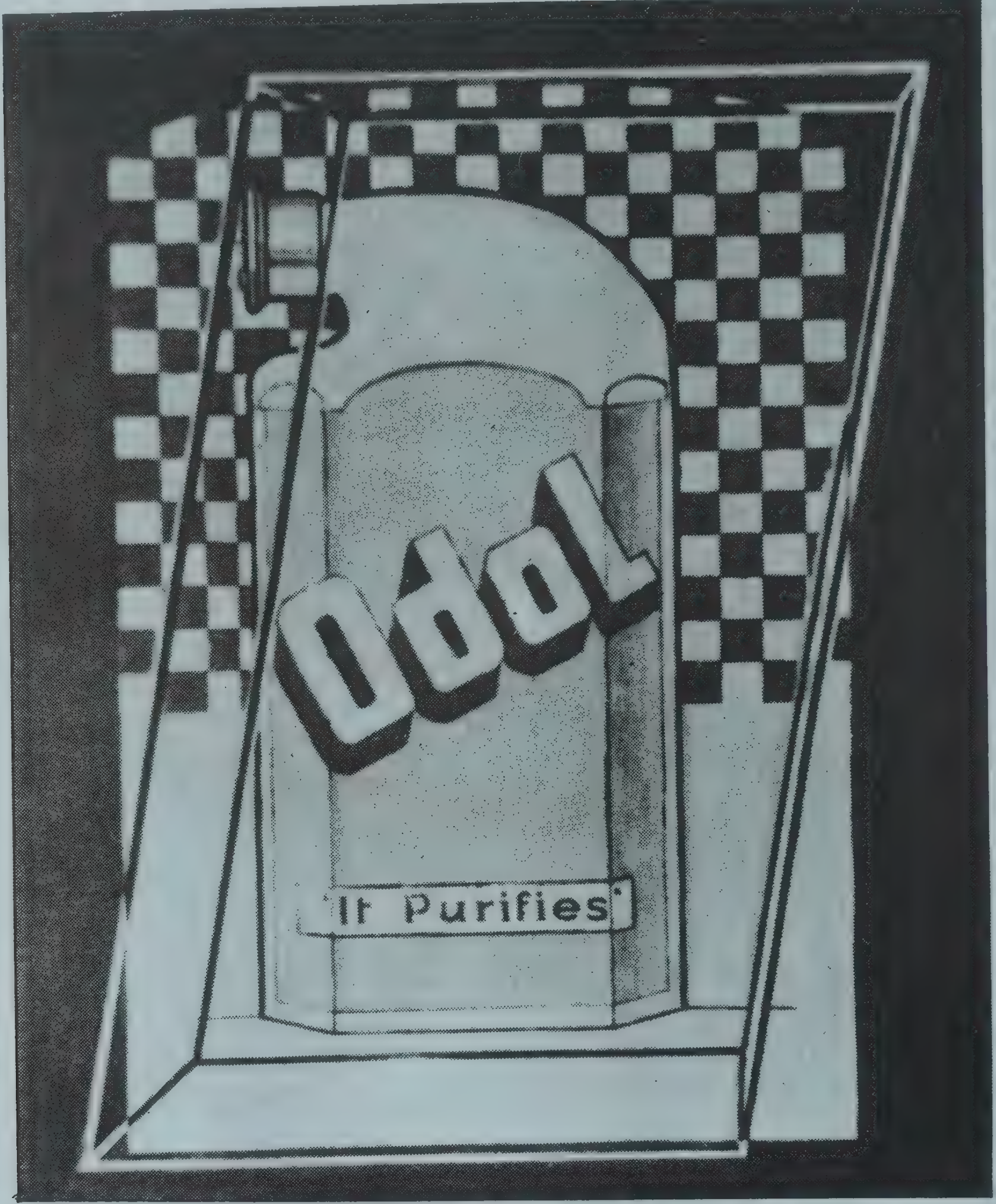


ಪಾಬ್ಲೋ ಪಿಕಾಸೋ 'ವೇಫರ್ಸ್ ಇಟ್ಟ ತಟ್ಟೆ' (1914) ಪೆನ್ಸಿಲ್

ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಅದರಂತೆ, ಪಿಕಾಸೋನ 'ವೇಫರ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವ ತಟ್ಟೆ. 'ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿರಿಕೋನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬೆಂಕಿ ಪೊಟ್ಟಣಗಳು, ಬಿಸ್ಕತ್ತುಗಳ ಸಮೇತ ತಯಾರಕರ ಹೆಸರುಗಳು; ಆದರೆ ತೀರ ಸಮೀಪವೆನ್ನಿಸುವ ಯತ್ನ ಸ್ಟುವರ್ಟ್ ಡೇವಿಸ್ಸ್ 1924ರ 'ಓಡೋಲ್' ಎಂಬ ಕ್ರಿಮಿನಾಶಕ ಸೇವೆಯ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮತೀಸ್‌ನ ಬಣ್ಣದ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಕೊಲಾಜ್‌ಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಪಾಪ್‌ಕಲೆಯ ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾಗಿದ್ದುವು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಲೆಜೆ (Leger)ಪಾಪ್‌ನ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಹ ಊಹಿಸಿದನೆನ್ನಬಹುದು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿನ ತುಣುಕನ್ನೋ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ವಿಶಾಲಿಸಿ ಸಮೀಪದಿಂದ ನೋಡಿದಂತೆ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೋ ಅದರ ತುಣುಕನ್ನೋ ಅಪಾರವಾಗಿ ವಿಶಾಲಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅದು ಬೇರೆಯೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದು ಹೊಸ ಗೀತ ಹಾಗೂ ರೂಪಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ.



ಸ್ಟುವಾರ್ಟ್ ಡೇವಿಸ್ 'ಓಡೋಲ್' (1924) ತೈಲ ಚಿತ್ರ

ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಪಾಪ್

1913 ರಲ್ಲೇ ಮಾರ್ಷೆಲ್ ದೂಷಾಂ[3] 'ಸಿದ್ಧ' ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಶುರುಮಾಡಿದ್ದ. ಅವು ನಿಜ ಜೀವನದ ತುಣುಕಗಳು, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸ್ವಲ್ಪ ರೂಪಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ



ಮಾರ್ಷೆಲ್ ದೂಷಾಂ – 'ಚಿಲುಮೆ' (1917) ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತು

3. ಮಾರ್ಷೆಲ್ ದೂಷಾಂ 'ದಾದಾ' ಶೈಲಿಯ ಹರಿಕಾರ. ದಾದಾ ವಿಚಾರವನ್ನು 'ಏಂಟಿ-ಆರ್ಟ್' (ಕಲಾವಿರೋಧಿ) ಎಂದು ಕರೆದದ್ದು ಅವರು ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ, ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ.

ಅಥವಾ ಅದೂ ಇಲ್ಲದ, ಕೇವಲ ಕಲಾವಿದ 'ಸಹಿ'ಯಷ್ಟನ್ನು ಮಾಡಿದ ವಸ್ತುಗಳು. ಇಂಥ ಒಂದು ಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ದೂಷಾಂ ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಚಿಲುಮೆ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧವಸ್ತು. ಗೋಡೆಗೆ ಹೊಂದಿಸುವಂತಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಪುರುಷರ ಮೂತ್ರಿಯ ಮೇಲೆ ಆರ್. ಮಟ್ ಎಂದು ಸಹಿ ಮಾಡಿದ್ದ. ಈ ಕೃತಿಗಳು ಇಂದ್ರಿಯ ಗೋಚರವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಿಂತ, ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಹವು. ಇಂಥ 'ಸಿದ್ಧವಸ್ತು'ಗಳು -ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿ ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ವಸ್ತುಗಳ ಜೋಡಣೆಯಷ್ಟೆ; ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಸ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ತಯಾರಾದ ವಸ್ತು ಆಗಿರಬಾರದೇಕೆ ಎಂದು ಸವಾಲೆಸೆದುವು. ಈ 'ಸಿದ್ಧ'ಕೃತಿಗಳು-ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವಂಶವೂ ಸಹ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊರತಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ಕಲಾಕೃತಿ, ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕೈಗಳಿಂದ ಶ್ರಮಿಸಿದವಾಗಿ, ರಚನೆಯ ಫಲಿತವಾಗದೆ ಕೇವಲ ಶುದ್ಧ ಆಯ್ಕೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದೇ ಚಿಂತನಾಧಾಟಿಯನ್ನು ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ರೋಬರ್ಟ್ ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಜಾಸ್ಪರ್ ಜಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದರು ದೂಷಾಂನಿಂದ ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿದ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. 1913ರಲ್ಲಿ ದೂಷಾಂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಈ 'ಸಿದ್ಧ' ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದೆಂದರೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಗ್ರಾಹಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೋ, ಸೈಕಲ್ಲಿನ ಚಕ್ರ, ಮೂತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಲಾದ ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್, ಜಾಹಿರಾತುಗಳು, ಪ್ರಸಿದ್ಧಚಿತ್ರಗಳು ಪೋಸ್ಟ್ ಕಾರ್ಡ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೋ ದ್ಯೂಷಾಂ ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ ರೀತಿ.

'ಸಿದ್ಧ' ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಈ ಆಲೇಖದಲ್ಲಿ ತರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಲಾಭವಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದ ಸಮಾನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಲ್ಲದೆ, ಪಾಪ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ್ದು. ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಿದ್ಧ' ವಸ್ತುವನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಇತರ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೇ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಿತ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಕಲಾವಿದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಟಿ.ವಿ. ಸಿನಿಮಾ, ಜಾಹಿರಾತು ಇವು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಡ ರೀತಿಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನೋಟದ್ದೇ ಹೊರತು ಸೌಂದರ್ಯದ್ದಲ್ಲ.

1955ರಲ್ಲಿ ರಾಷೆನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ 'ಹಾಸಿಗೆ' ಎಂಬ ಬಣ್ಣವನ್ನು ರಾಚಿ, ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕಿಸಿದ ನೈಜ-ಹಾಸಿಗೆಯನ್ನು,ನೇರವಾಗಿ ಕಟ್ಟುಹಾಕಿ ನೇತು ಬಿಟ್ಟ ಕೃತಿ. ಇಂಥ 'ಜೋಡಣೆ' ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಮೇಳವಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಳಿಸಿದ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗಲೇ ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್ ತಾನು 'ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನಡುವಣ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂದು ಹೇಳಿದ, ಅವನ ಈ ಸಮಯದ 'ಕೋಕಾ ಕೋಲಾ'ನಂತಹ ಜೋಡಣೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದಣ ಪಾಪ್ ಕಲಾಕಾರರಿಗೆ ಸ್ಪೂರ್ತಿಯಾದುವು.

1962ರ ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ (Serigraphy)[4], ಕಲ್ಲಚ್ಚು ಮುದ್ರಣದ

---

4. ಪಾಪ್ ಕಲೆಯು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮ. ಎಚ್ಚಿಂಗ್, ವುಡ್‌ಕಟ್, ಲಿಥೋಗ್ರಾಫಿ ಮತ್ತು ಸೆರಿಗ್ರಾಫಿ ಇವು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚಿಂಗ್ ಮತ್ತು ವುಡ್‌ಕಟ್ ಬಹಳ ಹಳೆಯ ತಂತ್ರ. ಸೆರಿಗ್ರಾಫಿ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನದು.



ರಾಬರ್ಟ್ ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್ - 'ಸಂಜ್ಞೆಗಳು' (1970) ಕೊಲಾಜ್

(Lithography) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯಿದೆ, ವಾಚಾಳಿತನವಿದೆ. ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ತುಟ್ಟಿಕೊಂಡ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹರಡಿದ ವಿಚಾರಗಳು, ಒಂದರ ಇರುವಿಕೆ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ಸಂಚಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅವುಗಳ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ವಾಕರಿಕೆ ಬರಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿಗಳ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ. ''ನನ್ನನ್ನು ಟಿ.ವಿ.ಗಳು, ಪತ್ರಿಕೆಗಳು



ಜಾಸ್ಪರ್ ಜಾನ್ಸ್ - 'ಗುರಿ ಹಲಗೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮುಖಗಳು' (1955) ಮಿಶ್ರಮಾಧ್ಯಮ

ಜಡಿದುವು.'' ಎಂದ ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್. 'ಹೊಲಸು, ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿಶಯ.... ನಾನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ ಅದು ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿತ್ತೋ, ಆಗಿದೆಯೋ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದುಕೊಂಡೆ. ಕೋಲಾಜ್ ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಅವ್ಯಕ್ತಿತವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಹೊರಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ''ನಾನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಬಿಚ್ಚು ಮನದ

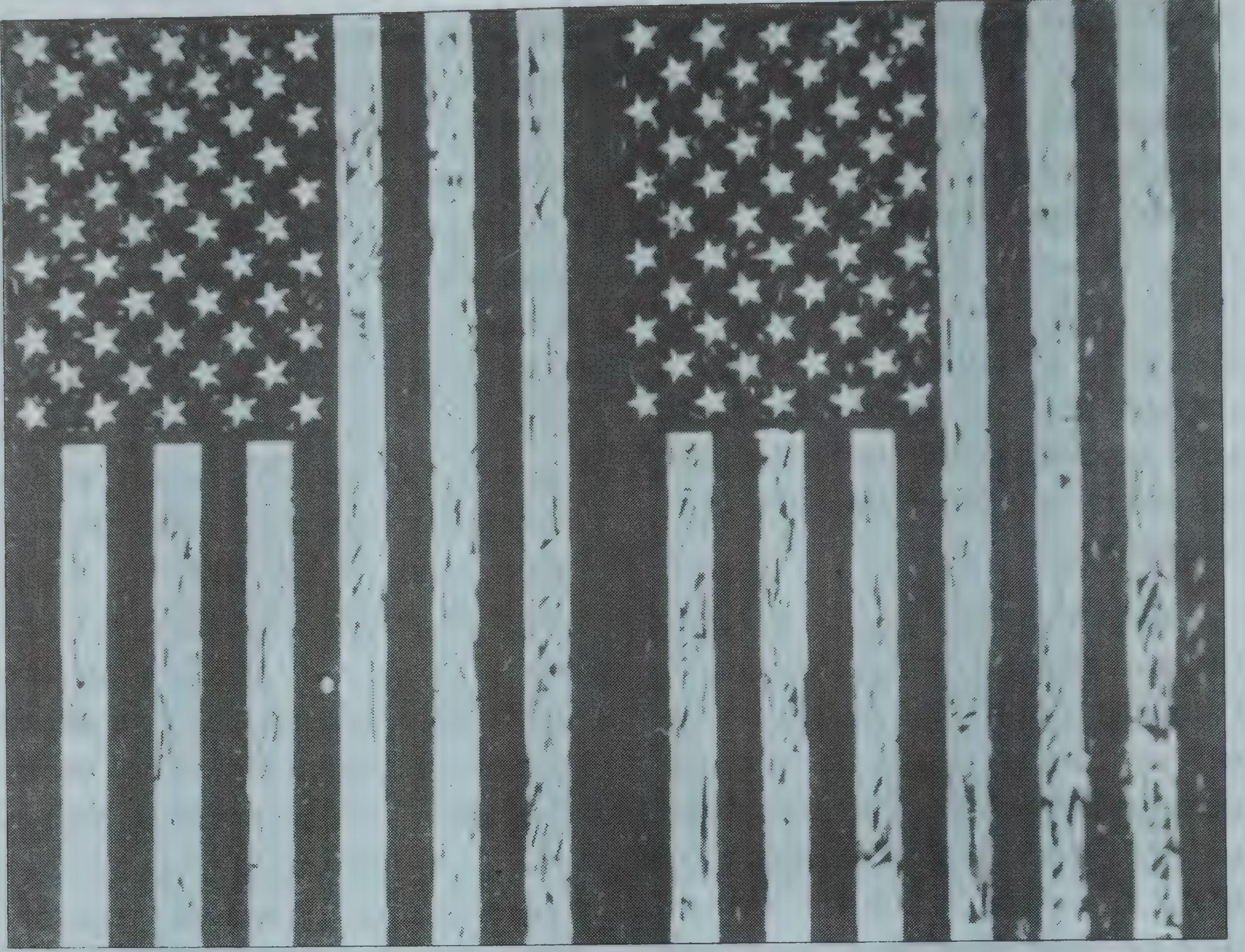
ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅನಂತವಾದ ಭಂಡಾರವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಸಹಜವಾದ, ಕಥೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ. ದಾಖಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಅವನ ಈ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ಟಿ.ವಿಯಂತಹ ಮಿಣುಕು ಬೆಳಕು, ಸಂಚಿತವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ. ರಸ್ತೆ, ಗುಂಪು, ಕೆನಡಿ, ಹದ್ದು, ನೃತ್ಯಕಾರರು ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ. ಅವುಗಳು ಎದುರಿಸಬೇಕಿದ್ದ ಒಂದೇ ಸವಾಲೆಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಗೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಘಟನೆಗಳಷ್ಟಾದರೂ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕಿತ್ತು.

ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಬಣ್ಣದ ಎಳೆತಗಳು ಆಕ್ಷನ್ ಪೈಂಟಿಂಗನ್ನು (Action Painting) ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಈ ಅಮೂರ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಬಣ್ಣದ ಎಳೆತವೂ- ಬಣ್ಣದ ಡಬ್ಬದಿಂದ ಸೋರಿ ಇಳಿದ ಬಣ್ಣವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರೆಡನ್ನೂ ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್ ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿ, ಆಗಿಹೋದ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಒಂದು 'ಅನುಭವ'ವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆ ಇತರ ಎಲ್ಲವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮ, ಹೆಚ್ಚೂ ಇಲ್ಲ, ಕಮ್ಮಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಂತೂ, ಯಾರೂ ಒಂದು ನಿಮಿಷದ ಗಮನ ನೀಡದ 'ಗೋಡೆ ಬರಹ' (Graffitti) ದೊಂದಿಗೆ ಇತರ ಕಲೆಯೂ ಬೆರೆತುಹೊಗುತ್ತದೆ.

ಜಾಸ್ಪರ್ ಜಾನ್ಸ್ ಚಿತ್ರಗಳ, 'ವಸ್ತುಗಳ' ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ. ಅವನ ರೀತಿ ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್‌ನದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಬಹಳ ಆಲೋಚಿಸಿ, ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವ. ರೋಷನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಹರವು ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ, ಜಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಳ ಹೆಚ್ಚು. ಜಾನ್ಸ್ ನಾವು ನೋಡಿದ್ದನ್ನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ನೋಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 1955ರ ವೇಳೆಗೆ, ತುಂಬ ಪರಿಚಿತ (ದೈನಂದಿನ) ವಸ್ತುಗಳಾದ ಗುರಿಹಲಗೆ (target), ಅಮೆರಿಕದ ಧ್ವಜ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಆಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಅಮೆರಿಕದ ಭೂಪಟ, ಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಇವನ್ನೂ ಬಳಸಿದ. ಈ ವಿಷಯಗಳು ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ಸರಳ ಹಾಗೂ ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಂಡವು. ದ್ವಿಆಯಾಮದ ಅಮೆರಿಕದ ಧ್ವಜವನ್ನು ದ್ವಿಆಯಾಮದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಂದಾಗ ಮೂಲದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದೇ ಕಠಿಣವಾಯಿತು. ಧ್ವಜದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು (image) ಚಿತ್ರದ ಅಂಚಿನವರೆಗೂ ಕೊಂಡೊಯ್ದದ್ದರಿಂದ ಸಹಜತೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅದನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸದಂತಾಯಿತು. ಧ್ವಜವನ್ನು ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ನಕಾಶೆಯಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತಾ, ಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ (ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ) ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಮಗದೊಮ್ಮೆ ದೂರವಾಗಿ) ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಅಮೆರಿಕದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರೂಪ (Figurative) ಹಾಗೂ ಅಮೂರ್ತ (abstract) ಗಳ ಮೇಳೈಸುವಿಕೆಗೆ ಬುನಾದಿಯಾಯಿತು.

ಇದೇ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಜಾನ್ಸ್ ತನ್ನ 'ಬ್ಯಾಲೆಂಟೀನ್ ಏಲ್ ಕ್ಯಾನ್'ಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಬಳಸಿದ. ಬೀರ್ ಕ್ಯಾನ್‌ಗಳ ಈ ಶಿಲ್ಪವು ಧ್ವಜಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸಹಜವೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವೂ ಆಗುವ ಅಂಶ 'ಶಿಲ್ಪದ' ಕಲೆಯ ಗುಣಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡವಾದೀತು. ಶಿಲ್ಪವು ಕಂಚಿನಲ್ಲಿ ಎರಕ ಹೊಯ್ದುದಾಗಿದ್ದು, ಮೇಲೆ ಲೇಬಲ್ ಇನ್ನಿತರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾನ್ಸ್‌ನು ನೋಡುವ, ಗ್ರಹಿಸುವ, ಪರಿವೀಕ್ಷಿಸುವ

5. ಕೋಲಾಜ್ ಮತ್ತು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತುಣುಕಗಳನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆ, ಚಿತ್ರ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಅಂಟಿಸಿ ಚಿತ್ರರಚಿಸುವ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

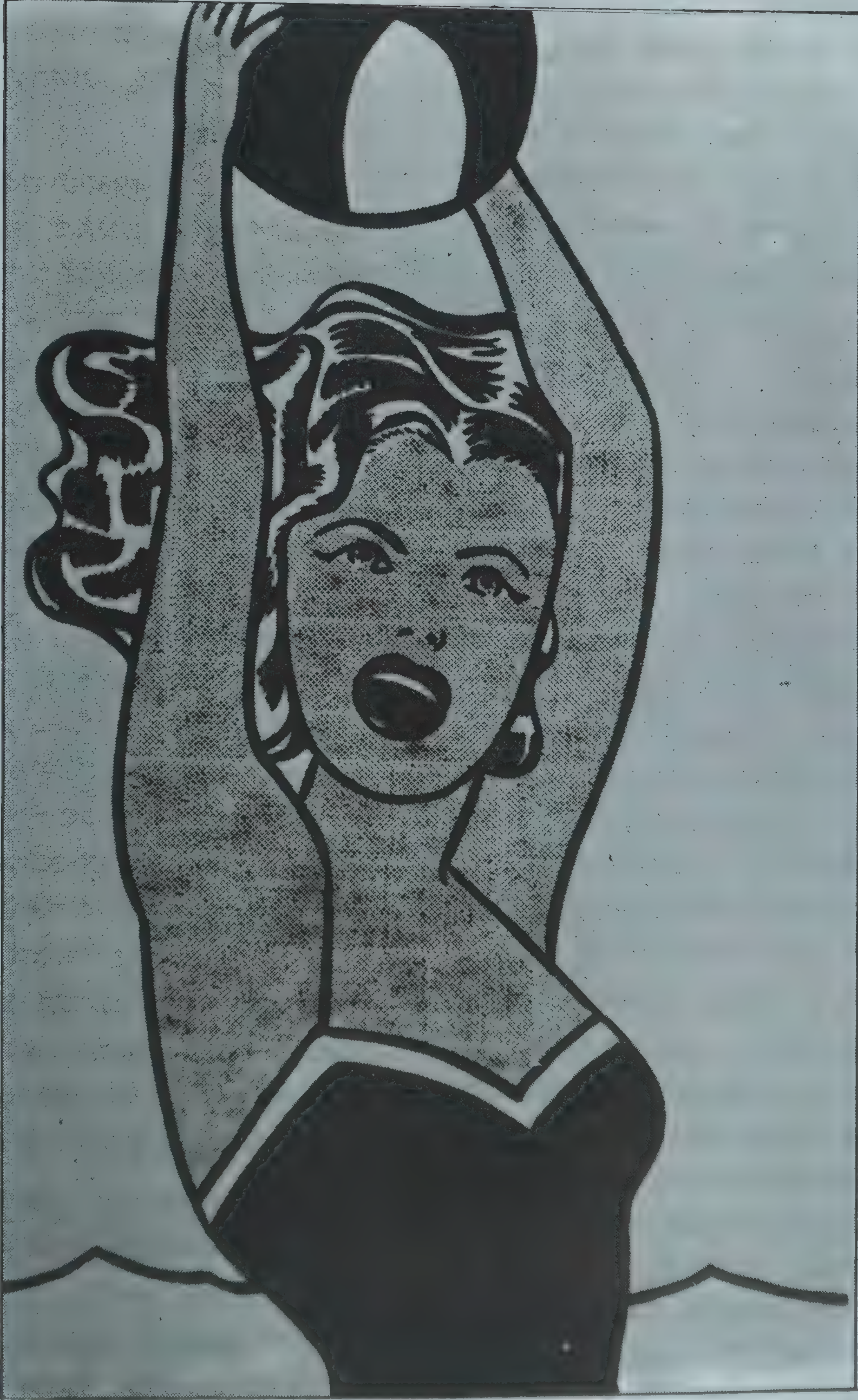


ಜಾಸ್ಪರ್ ಜಾನ್ಸ್ - 'ಬಾವುಟಗಳು 1' (1973)

ರೀತಿಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದರ ವಿರೋಧದಲ್ಲಿ ಬೆಸೆದಿದ್ದಾನೆ. ಧ್ವಜದಂತಹ ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆ ಚಿತ ವಾಗುತ್ತಿದೆ, ಬೀರ್ ಕ್ಯಾನ್‌ನ ಶಿಲ್ಪ ಸಂಜ್ಞೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಬದುಕನ್ನು ರೂಢಿಗತವಾದ ರೀತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ್ದು ಇವರೀರ್ವರ ಕಲೆ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗಿ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದಷ್ಟೆ, ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಈ ಬಹುಮುಖವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿದು ಒಂದೇ ಮೂಸೆಗೆ ಹೊಯ್ಯುವ ಕೆಲಸ ಕಲಾವಿದನದ್ದಲ್ಲ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮಿಶ್ರ ರೀತಿಯ (eclectic) ಉದ್ಗಾರವಾಗಿ ಕಲೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ-ಅದುವೇ ಬದುಕಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗೆ, ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಉಂಟಾದಂತಹುವು.

ಕಲಾವಿದ ರಾಯ್ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಮುದ್ರಿತ ಮಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮತ್ತು ನಲವತ್ತು, ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಅವನ ಜನಾಂಗದವರ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಕಾಮಿಕ್ ಸ್ಟ್ರಿಪ್‌ಗಳು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾದ ಕಥೆಯಹಂದರದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಚಪ್ಪಟೆಯಾದ ರಚನೆಗಳು. ಅರವತ್ತರಲ್ಲಿ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ಗಿದ್ದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ



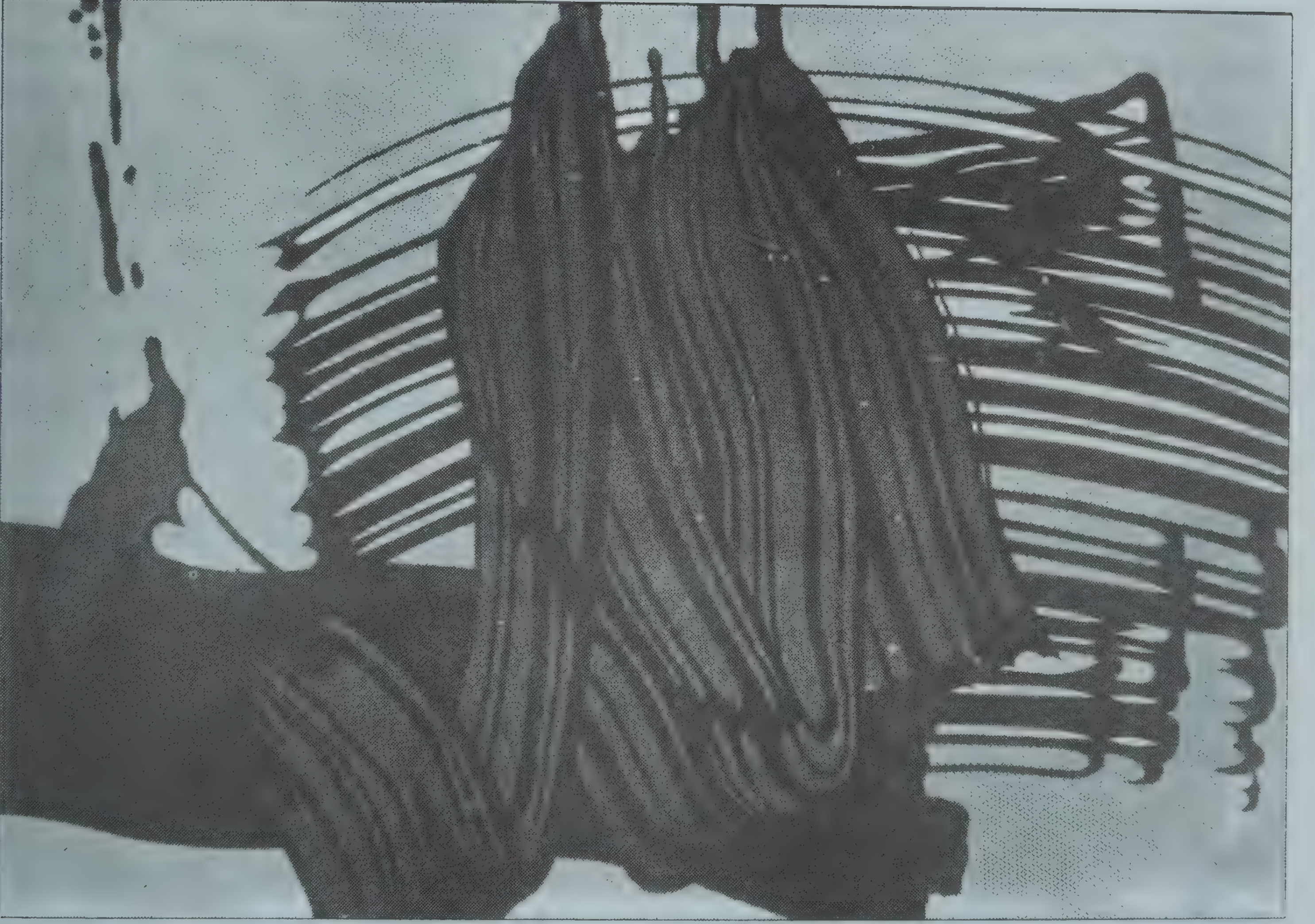
ರಾಯ್ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ - 'ಚೆಂಡಾಡುತ್ತಿರುವ ಹುಡುಗಿ' (1961) ತೈಲ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಮಾಗ್ನ

ಯಾರೂ ತೂಗುಹಾಕಲು ಇಷ್ಟಪಡದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು. ಅವನೇಕೆ, ಇಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕೆಳಮಟ್ಟದ, ಅಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ -''ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ತುಂಬ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ, ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಅಂಶಗಳು ಬಹಳಷ್ಟಿವೆ, ಅವನ್ನು ನಾನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.'' ಎಂದನು.

ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಗಮನ ನೀಡಿದ್ದನು, ಆದರೂ ಬಹಳ ಜನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ 'ರೂಪಾಂತರ' (transform) ಮಾಡದೆ ಕಾಮಿಕ್ ಸ್ಟ್ರಿಪ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ದೂರಿದರು. 1963ರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ 'ರೂಪಾಂತರ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುವುದೇ ವಿಚಿತ್ರ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ಆಕಾರಗಳಷ್ಟೇ, ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಯಾವತ್ತೂ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿದವರೇ ಹೊರತು ರೂಪದರ್ಶಿಯೊಂದಿಗಲ್ಲ. ರೂಪದರ್ಶಿ ನೆಪವಷ್ಟೆ. ನನ್ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಿಂದುವೂ ಕಾಮಿಕ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಜಾಗದಲ್ಲಿರದೆ ಬೇರೆಡೆ ಇದೆಯೆಂಬುದಷ್ಟೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಚೆಂಡನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಬಾಲೆ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರ ವೃತ್ತ ಪ್ರತ್ರಿಕೆಯೊಂದರ ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚೆಂಡಾಡುತ್ತಿರುವ ಹುಡುಗಿಯ ಚಿತ್ರ. ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಚುಕ್ಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಛಾಪಿಸಿ, ಬಣ್ಣವನ್ನು ತುಂಬಿ, ಸುತ್ತ ಕಪ್ಪು ನೀಲಿ ರೇಖೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಚುಕ್ಕೆಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ದೂರವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮುದ್ರಣದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ, ಚಿತ್ರ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ತಯಾರಾಗಿದೆಯೆಂಬ ನೋಟವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ರಚನಾ ಶೈಲಿಯು ವೀಕ್ಷಕನನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರದ ಗುಣವನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ, ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಚುಕ್ಕೆ, ಗೆರೆಗಳ ನಮೂನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುತ್ತದೆ.

1963 ರಿಂದ 1965ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ರಚಿಸಿದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಚಿತ್ರಮಾಲೆಗಳು ಬೇರೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಕಾರ, ರೇಖೆ, ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಅಮೂರ್ತತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತ ವಿಷಯವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ರಮಣೀಯ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧ ವಿಷಯದ ಕಾಮಿಕ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಭಾವನೆಗಳ ನಾಟಕವನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. 'ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ- ಒಬ್ಬಳು ಸುಂದರ ಹುಡುಗಿ ಪುರುಷನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನಗರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಇದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೂ, 'ಅವನು ಆರೋಗ್ಯ ತಪ್ಪಿ ಸ್ಟುಡಿಯೊಂದಿಂದ ಹೊರಡಲಿಲ್ಲವೋ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವೂ, ಆಕೆ ಬಹಳ ಹೊತ್ತಿನಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದು, ಚಿಂತಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಾಚೆ, ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಕಥೆಗಳ ಥರಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಊಹೆಗೆ ತೆರೆದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಈ ಹುಡುಗಿ ಯಾರು? ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರು? ಕಲಾವಿದನೇ? ನಟನೇ? ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಕಾರನೇ? ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಏನು? ಅವನು ಬೇರೆ ಹೆಂಗಸಿನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟನೆ? ನಿಜಕ್ಕೂ ಆರೋಗ್ಯವಿಲ್ಲವೆ ಅಥವಾ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಗಾಯಗೊಂಡನೆ? ಇತ್ಯಾದಿ.

ರಾಯ್‌ಲಿಚ್‌ಟನ್ ಸ್ಟೀನ್‌ನದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರ 'ಸವಿಗನಸುಗಳು ಮಗು' ಅವನ ಯುದ್ಧದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಂತಹ ಧಾಳಿಯ ಚಿತ್ರ. ಅವಮಾನಕ್ಕೆ, ಬಯ್ಗುಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ; ವಾದವನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಅಥವಾ ಒಂದು ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲೋ, ಅವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲೋ-ಎದುರಾಳಿಯನ್ನು ಒಂದೇ ಹೊಡೆತದಲ್ಲಿ



ರಾಯ್ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ - 'ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರ' (1965) ತೈಲ ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಮಾಗ್ನ

ಬೀಳಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ. ಇದು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಪುರುಷತ್ವದ ಪ್ರತೀಕ. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಡೆತದ ಗುರಿ ಪುರುಷನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ 'ಸವಿಗನಸುಗಳು, ಮಗು' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ನುಡಿದಂತಾದಾಗ ಅದು ಕಾಮದ ಥಳುಕನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ತೊಂದರೆಯೆಂದರೆ, ಅವನ ಮೂಲವೇ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಮೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಮುಂಗುರುತು ಎನಿಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದಾಗಲೀ, ರೂಪಾಂತರಿಸುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅಲ್ಪ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ಅದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು 'ಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ'ಗಳಿಗೆ. ಅನ್ವಯಿಸುವುದು. ಕನ್ನಡಿಗಳು, ಪಿಕಾಸೋನ ಚಿತ್ರಗಳು, ನೃತ್ಯದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಐಯಾನಿಕ್ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು, ಪಿರಮಿಡ್‌ಗಳು, ಭೂದೃಶ್ಯಗಳು-ಈ ಉಪಾಯ ಕೆಲವೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತಾದರೂ, ಈ ಎಲ್ಲ ಚಾಲನೆಯ ಹಿಂದೆ, ಅದೇ ತರಹದ ತಣ್ಣನೆಯ ತರ್ಕವಿದ್ದು, ಅದು ಬರುಬರುತ್ತಾ ಸತ್ವಹೀನವಾಯಿತು.

ಅಮೆರಿಕದ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಒಂದಂಗವಾದ, 'ಮಾಹಿತಿ'ಯ ಎಡೆಬಿಡದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಸಹ ಪಾಪ್‌ಕಲೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸೆಲೆ. ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ದಾರಿಹೋಕನನ್ನು ಗಮನ ಸೆಳೆದು, ನಿಂತು ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆ್ಯಂಡಿವರೋಲ್ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಇಂಥ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ. ತುಂಬಾ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಹೆಸರುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಎಲ್ವಿಸ್ ಪ್ರೆಸ್ಲೆ. ಮರ್ಲಿನ್ ಮನ್ರೋ, ಎಲಿಜಬತ್ ಟೇಲರ್; ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಂಪೆನಿ ವಸ್ತುಗಳು ಕೋಕಾ ಕೋಲ, ಕಾಂಪ್‌ಬೆಲ್ ಸೂಪ್; ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳು, ಮೋನಾಲಿಸಾ; ತುಂಬಾ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳು-ಡಾಲರ್ ನೋಟು, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ, ಬಾಳೆಹಣ್ಣು ಮತ್ತು ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಕಾರು ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು, ಮರಣ ದಂಡನೆ ನೀಡುವ ವಿದ್ಯುತ್ ಕುರ್ಚಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಜನಕ್ಕೆ ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದವು. ಈ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ: ಕಲಾವಿದ ಏನನ್ನೂ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಲ್ಲ ! ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನಗಳಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಲಾವಿದನು



ಆ್ಯಂಡಿ ವರೋಲ್ – 'ಅಪಘಾತ ಸರಣಿ ಚಿತ್ರ' ತೈಲವರ್ಣದ ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ.

ಅವನ್ನು ಕಲೆಯಾಗಿ 'ರೂಪಾಂತರಿಸಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು.

1962ರಲ್ಲಿ ವರೋಲ್ ತನ್ನ ರಚನೆಗೆ ಸಿಲ್ಕ್ ಸ್ಕ್ರೀನ್ ಮುದ್ರಣ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಬಳಸಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವರ್ಗಾವಣೆಗೆ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಣದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ. ಈ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ವರೋಲ್ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಉತ್ಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪಡಪೋಸಿತನ (banality) ವೆಂಬುದು ಚಿತ್ರವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥರಹಿತವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಒಂದೇ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಮಾಲೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ ವರೋಲ್‌ನ ರೂಢಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ನಿಜಕ್ಕೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗಿನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಸಂಗತಿಗಳ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡ ಹೋದರೆ ಇಂಥ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಅವನ ಚಿತ್ರದ ಬಲ. ಜೊತೆಗೇ ಅವನ ಚಿತ್ರಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಬಣ್ಣಗಳು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಹಜತೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಏಕವರ್ಣದಲ್ಲಿ (Monochromes) ರಚಿತವಾದ 'ಕೇಸರಿ ಅಪಘಾತಗಳು', 'ಹಸುರು ಅಪಘಾತಗಳು ಅಥವಾ ''ಸ್ವಂತ-ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗಿಸಿಬಿಟ್ಟ ರೀತಿ. ಆಂಡಿ ವರೋಲ್ ''ಒಮ್ಮೆ ಆಂಡಿ ವರೋಲ್‌ನನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲ್ಮೈಯನ್ನು ನೋಡಿ, ಅಲ್ಲಿ ನಾನಿದ್ದೇನೆ, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ.'' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದ.

ವರೋಲ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳು ಜಾಹಿರಾತಿನ ಅಣಕವಾಡು ಮತ್ತು ನಾವು ಟಿ.ವಿ.ಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆ. ಟಿ.ವಿ.ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಮನಾದ ಗಮನ ನೀಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನೋಡಿಯೂ ನೋಡದ ಹಾಗೆ ಜಾರಿಸಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಟಿ.ವಿ.ನೋಡುವಾಗ ಚಿಹ್ನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ, ಸರಳ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಪುನರಾವರ್ತಿತ ಪ್ರತಿಮೆಯಷ್ಟೇ ನಮ್ಮ ನೆನಪಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಸಹ ಬಹಳ ಕಾಲಕ್ಕಲ್ಲ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ.

ವರೋಲ್ ಕಾಲಕಸವಾದದ್ದನ್ನೇ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟವ. ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವೆ ಎಂದವ. ಅವನ ಚಿತ್ರ ನೋಟದ-ನ್ಯೂಸ್ ಪ್ರಿಂಟ್ ಮುದುಡಿದ ರೀತಿ, ತಿರಸ್ಕೃತ ರೇಖಣೆಗಳು, ನಕಾಶೆಗಳು, ಅಸಮವಾಗಿ ಶಾಯಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿ ಮುದ್ರಣದ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇವು ಬೇರೆಡೆ ತಪ್ಪುಗಳಂತೆ ಕಂಡಾವು, ಅವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಲ್ಲ. ವರೋಲ್‌ನಿಗೆ ಕಲೆಯ ಗೂಢಗಳನ್ನೂ ಬಯಲು ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೆ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ, ನಾನೂ ಇದನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ಎಂದೆನ್ನಿಸುವಂತಹ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ.

ವೀಕ್ಷಕರ ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ 'ಚಿತ್ರ'ವೊಂದನ್ನು ಪರಿವೀಕ್ಷಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡದೆ, ಟಿ.ವಿ.ಪರದೆಯನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ ಕಣ್ಣಾಡಿಸಲಿ ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ. ಸಾವಿನಿಂದ ಸುಳಿದಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ 'ತಮಾಷೆ'ಯಂತೆ ನೋಡಲು ಶಪಿತವಾದ ದೂರದರ್ಶನದ ಹಾಗೆ; ವರೋಲ್ ಆನಂದಿಸಿದ ಹಿಂಸೆ, ಅವನ 'ಅಪಘಾತ' ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಛಿದ್ರವಾದ ಮಾಂಸ ಹಾಗೂ ಲೋಹದ ತುಣುಕುಗಳು; ಕಾಡುವ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ಕುರ್ಚಿಯ ಸನ್ನಿಧಾನ-ಜನಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನೆನಪು ತರುವ, ಹಾಗೂ ತಾವೂ ಹೇಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ವಿಷಯವೆಲ್ಲ ಒಂದೇ



ಆ್ಯಂಡಿ ವರೋಲ್ - 'ಬಾಳೆ ಹಣ್ಣು' (1966) ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ

ಆಗಿತ್ತು. ಅದೆಂದರೆ, ಬರಿಯ ಸಾವಲ್ಲ, ಬದಲು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ವೀಕ್ಷಕ'ವಾಗುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ.

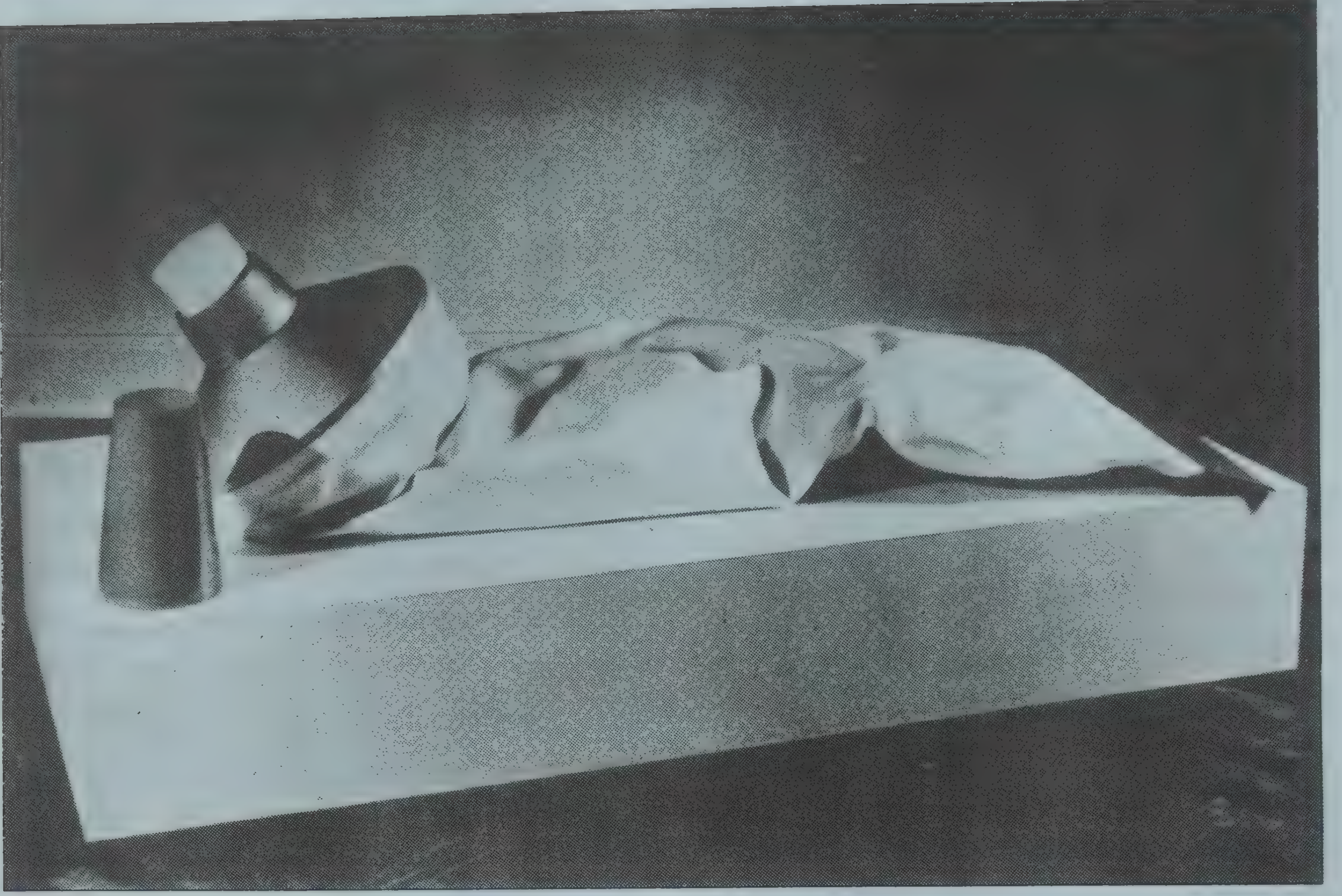
ವರೋಲ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಉದ್ದಿಶ್ಯವನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದೂ ಕಷ್ಟವೇ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಡಾಲಿ ಮುಟ್ಟಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಇಚ್ಛೆ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಆದರೆ ವರೋಲ್ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಇರಬಿಡುವ ತಣ್ಣನೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದವ. ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಗಿಯೇ ಅವನು 'ಕಲೆ ಬದುಕನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಾರದು' ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟ.

ವರೋಲ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಮ--ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿಯರಂತೆಯೇ ಅಪಘಾತ ಸಾವುಗಳೂ ಸಹ. ಅತಿಶಯುವೆನ್ನುವುದು ಉದಾಸೀನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದಾಗಿ ಒಂದು ಅಪಘಾತ ಎಲ್ಲ ಅಪಘಾತವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ್ದು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಲಕ್ಷಣ, ಫಲಿತಾಂಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಸೀಳು ನೋಟ. ಅದನ್ನುಳಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರದವರೆಗೆ ಬೆಳೆಸಲಾರದೆ ಹೋಯಿತು. ಬೇಸರ ಎಂಬುದು ಕೊನೆಗೂ ಬೇಸರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಪಾಪ್ ಕಲಾಕಾರರಲ್ಲಿ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವನು. ಉಳಿದ ಕಲಾವಿದರು ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಪಾಪ್ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದರೆ, ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಮುಟ್ಟುವ, ತಟ್ಟುವ, ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಕಂಡದ್ದು ತಾನೇ ಆಗಿಬಿಡುವ ಆಸೆಯವನು; ಅಸಂಭವನೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಹ ದೇಹದ, ಸ್ಪ-ದ ರೂಪಕಾಲಂಕಾರವಾಗಿ ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಬೆದರಿಸುವಂತಹ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು, ಮೈವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ನಗರದ ಅವನ ಅನುಭವ ಬೇರೆಲ್ಲದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಮುಖವೂ, ಭಿನ್ನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ''ರಸ್ತೆಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿದುವು. ಅವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಬದುಕಿರುವಂತೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನಾನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಂದೂಕಂಡಿರದ ವಸ್ತುಗಳ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕಂಡೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ಯಾಕೇಜ್‌ಗಳು ಸಹ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪವಾದುವು. ರದ್ದಿ ತುಂಬಿದ ರಸ್ತೆಗಳು ಪ್ರಯಾಸಪಟ್ಟು ಮಾಡಿದ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳಂತೆ ಕಂಡುವು.''

1956-60ರ 'ಅಂಗಡಿ' ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬೃಹದ್ಗಾತ್ರದ ನೀಲಿ ಪ್ಯಾಂಟ್‌ಗಳೂ, ತಿಂಡಿ ಟೇಬಲ್‌ಗಳೂ, ಅಡಿಗೆ ಒಲೆ ಮುಂತಾದುವು ಇದ್ದುವು ವರೋಲ್‌ನ ಅಥವಾ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನರ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಇವು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಓಲ್ಡೆನ್ ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ವಾಸ್ತವದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಅವು ಅಂಗಿ, ಶರ್ಟು, ಆಹಾರ ಅಥವಾ ಏನೂ ಆಗಬಹುದು; ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್ ಯಾ ಬಣ್ಣಗಳೂ, ಅಮೂರ್ತ ಆಕಾರಗಳೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಈ ಆಕಾರಗಳ ಸಮತೆ, ಒಂದು ಆಕಾರ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ರೀತಿಯೇ ಅವನನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಅವನ ಎರಡನೆ 'ಅಂಗಡಿ' ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲಿಸಿದ್ದನು. 'ಹ್ಯಾಂಬರ್ಗರ್, ಪಾಪ್ ಸಿಲಿ ಮತ್ತು ಹಣ' ಎಂಬ ಶಿಲ್ಪ ಸಹ ಇದರಲ್ಲಿತ್ತು. ಓಲ್ಡನ್ ಬರ್ಗ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ತಿಂಡಿ, ತಿನಿಸುಗಳ ಮರುಕಳಿಕೆಯು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಮೂಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಗಿದು, ಮೆಲುಕಾಡಿ, ತುಂಡರಿಸುವ ಆಶೆಯಲ್ಲಿ; ಕಚ್ಚಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಭಜಿಸಿ ಅದನ್ನು ದೇಹದ, ಭೋಗದ (ದುಂದಿನ) ಮತ್ತು ರದ್ದಿಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ತತ್‌ಕ್ಷಣ ತಯಾರಾಗುವ ಆಹಾರ (instant food) ಗಳಿಗಿಂತ ಯಾವುದು



ಕ್ಲಾಯ್ಸ್ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ - 'ದೊಡ್ಡ ಟೂತ್ ಪೇಸ್ಟ್' (1964) ವಿನೈಲ್ ಬಟ್ಟೆ

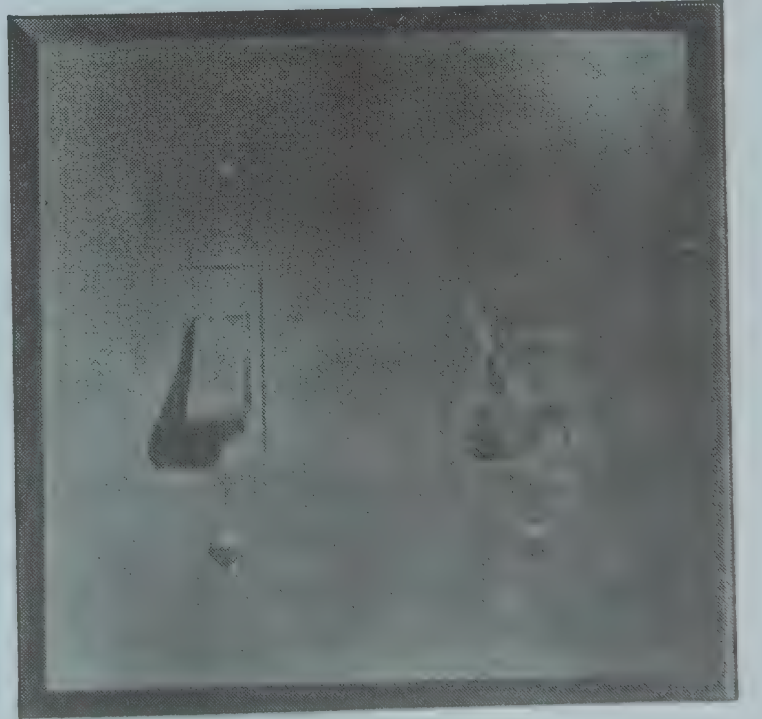
ಚಿರಪರಿಚಿತವೂ, ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅನಾಶ್ಚರ್ಯಕರವೂ ಮತ್ತು 'ತತ್‌ಕ್ಷಣದ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆದದ್ದಿದೆ. 1962ರ ಹ್ಯಾಂಬರ್ಗರ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಡಪೋಸಿತನದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿದೆ. ಸಿಹಿ ತಿಂಡಿ ಸೂಚಿಸುವ ಸೋರುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಅಮೂರ್ತ-ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದವನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾದ, ಸಿಂಥೆಟಿಕ್ ಬಣ್ಣಗಳು ಸೂಚಿಸುವ ಸಿಹಿಯನ್ನು ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನೆನೆಸಿಕೊಂಡೇ ಮೈ ಜುಮ್ಮೆನ್ನುತ್ತದೆ. ಆಶೆಯ ಗೇಳಿಯೆಂಬುದು ಆಶಾಭಂಗದ, ಮುಜುಗರದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಬೆಸುಗೆ (ಸ್ವೋಕ್ತಿ ವಿಘಾತ) ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣ. "ಅಸಂಗತತೆ ಹಾಗೂ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ನಾನು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಕಲಾಕೃತಿ ರಚಿಸುವಾಗ ಅದು ಸುತ್ತಣ ಜಗದ ಒಂದು ಅಂಗ ಎಂದು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕೃತಿ ಸುತ್ತಲ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದಂಶವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಸಹ ಬಹಳ ಕಷ್ಟ ಪಡುತ್ತೇನೆ." ಎಂದ ಓಲ್ಡೆನ್ ಬರ್ಗ್.

ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ತನ್ನ ರಚನೆಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಪದ್ಧತಿ, ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯು

ವಸ್ತುವನ್ನೇ-ಅದರ ರೂಪುರೇಷೆ, ತಳಗಳು, ಮೈವಳಿಕೆ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿದಂತೆ ನಿರಂತರ ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 1969ರಲ್ಲಿ ಬಾರ್ಬರ್ ರೋಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕಿ "ಓಲ್ಡೆನ್ ಬರ್ಗ್‌ನ್ ಕೃತಿ ಕೀಳಾದ, ಪಡಪೋಸಿಗಳ ಅಸಭ್ಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು, ಸೋಗಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳು, ಒಂದರ್ಥವನ್ನು ತೋರುತ್ತಾ ಮತ್ತೊಂದಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೇ ತುಂಬಿದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅವು ತಮ್ಮ ಆಕಾರ, ಮೈವಳಿಕೆ, ರಚನೆ, ಕಡೆಗೆ ದೇಹವನ್ನೂ ಸಹ ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ." ಎಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಮೃದುವಾದ ವಿನೈಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ, ಅಪಾರವಾಗಿ ವಿಶಾಲಿಸಲಾದ ಎರಡು ವಿದ್ಯುತ್ ಸ್ವಿಚ್‌ಗಳ ಶಿಲ್ಪ, ಮಧ್ಯಮ ವಯಸ್ಸಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮುಂಡದ, ಮನ ಕರಗಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಪಡೆದರೆ, ಅದರ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಭಾಗಗಳು ಜೋಲುವ ಮೊಲೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಥವಾ ಧೃಡವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಮಾಡಿದ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ (Version) ಅದು 'ಪುರುಷ ಬಲದ ದಾರ್ಢ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಅರ್ಥದ ವಿವಿಧತೆಯಲ್ಲಿ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ಅವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಮಾಣದ (Scale) ಬಗೆಗಿದ್ದ ಅವನ ಕಳಕಳಿ 1965ರ ನಂತರ ಕೆಲವು ಬೃಹತ್ ಸ್ಮಾರಕಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇವುಬಟ್ಟೆ ಒಣಹಾಕುವ ಪಿನ್ನಿಂತಹ ವಸ್ತುಗಳ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದ ಶಿಲ್ಪಗಳು. "ನಾನು ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ." ಮತ್ತು ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿತೆಂದರೆ, ಆ ವಸ್ತು ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪರದೇಶಿಯೂ ನೂತನವೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು





ಕ್ಲಾಯ್ಸ್ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ -'ಸ್ವಿಚ್‌ಗಳು' (1964) ವಿನೈಲ್ ಬಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಮರ

ಸ್ಮಾರಕವಾಗಿ ಅಧಿಕಾರಯುತವೂ, ಪ್ರಭಾವಿಯೂ ಆದ ಪರದೇಶಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಕುಚೋದ್ಯ, ಹಾಸ್ಯ, ಕಲೆ ಕುರಿತ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತ ಅಸಾಧಾರಣ ರೀತಿಯ ಬೆದರಿಕೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಹಾಗಾದರೆ, ಪಾಪ್ ಕಲೆಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಉದ್ದೇಶ್ಯ ಗಳಿದ್ದುವು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದರೆ 'ನಾಗರಿಕರ ರೂಢಿ'ಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತುಚ್ಛವಾಗಿಸುವುದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಯತ್ನಿಸಿ ನೋಡುವುದು, ಮತ್ತೊಂದು ಉಳಿದ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ವಿಷಯವೂ ಆಗದಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ 'ರೂಪಾಂತರ'ದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು.

ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಫಲದಾಯೀ ಮೂಲವೆಂದರೆ ಭಿತ್ತಿಜಾಹಿರಾತುಗಳು ಹಾಗೂ ಭಿತ್ತಪತ್ರಗಳದ್ದು-ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಂಡುಬಂದ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ವಾಣಿಜ್ಯ ಜಾಹಿರಾತುಗಳು ಎಲ್ಲರ ಮೇಲೂ ಪ್ರಬಾವ ಬೀರಿತು. ಜೇಮ್ಸ್ ರೋಸನ್ ಕ್ವಿಸ್ಟ್ ಈ ಭಿತ್ತಿಜಾಹಿರಾತುಗಳನ್ನು ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಮಾಣ, ಗಾತ್ರಗಳು, ವಿಷಯಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧದ ಅನುಭವ

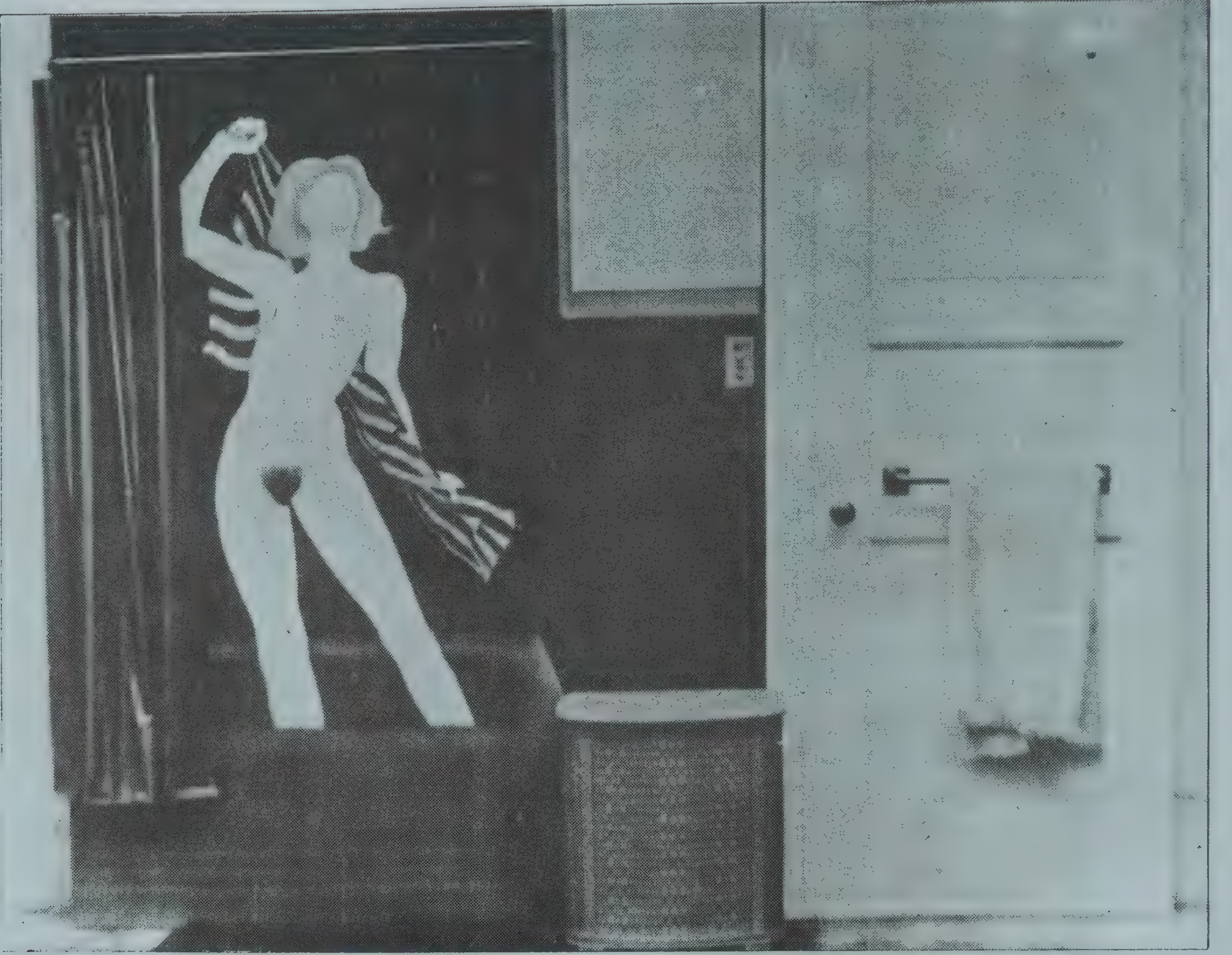


ಕ್ಲಾಯ್ಸ್ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ - 'ಟೈಪ್ ರೈಟರ್' (1965) ವಿನೈಲ್ ಬಟ್ಟೆ



ಜೇಮ್ಸ್ ರೋಸೆನ್‌ಕ್ವಿಸ್ಟ್ - 'ಕಾರು' ತೈಲ ವರ್ಣ

ಹೊಂದಿದ್ದ, ನೂರಾರು ಅಡಿ ಉದ್ದದ ಶಾವಿಗೆ, ಅರವತ್ತು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಬೀರ್‌ಬಾಟಲ್‌ಗಳು ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಕಲಾವಿದ ''ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಅನಂತತೆಯೇ ಇದು ಎನ್ನುವ ರೀತಿ-ಎಲ್ಲವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡವು-'' ಎಂದ ನಾನು ಜೋರಾಗಿ, ಏರುಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸಿದರೆ ಯಾರಾದರೂ ಓದಿಯಾರು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಹ ಎಫ್-11 ಎಂಬ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಪಿಕಾಸೋನ ಗೆರ್ನಿಕಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ. ಚಿತ್ರದ ತರ್ಕ-ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ



ಟಾಮ್ ವಸಲ್‌ಮ್ಯಾನ್ 'ಬಾತ್ ಟಬ್ ಕೊಲಾಜ್. ನಂ. 3'

ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ವಿಮಾನವು ಹೇರ್‌ಡ್ರೈಯರ್ ಕೆಳಗೆ ಕೂತಿರುವ ಮಗುವಿನ ನಗುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾದರೆ, ಇದೇ ವಿಮಾನ ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶದ ಮಗುವಿನ ನೋವಿಗೆ, ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನೋ ಊನವಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದವಾದರೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ಅರ್ಥದೆಡೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಿತ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಂದು ಬಾಯ್ಲರಿನಲ್ಲಿ ಒಗೆದುಬಿಟ್ಟಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಇದು. ''ಈ ಚಿತ್ರ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಭಾರಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ'' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ರೋಸನ್ ಕ್ವಿಸ್ಟ್. ಪ್ರವಾಹದೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಬರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಹೇರುವಿಕೆಯೇ ಚಿತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗುವುದು ರೋಸನ್‌ಕ್ವಿಸ್ಟ್‌ನ ಕಾಣ್ಕೆ.

ಟಾಮ್ ವೆಸೆಲ್‌ಮಾನ್‌ನದ್ದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಳಕಳಿ, ಶುದ್ಧ 'ಚಿತ್ರ'ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಲೇ ಅವನ ಚಿತ್ರದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇಧ ತೋರದ ಹಾಗೂ ಕೀಳು, ಅಸಭ್ಯ ವಿಷಯಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪುರಾತನವಾದ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧದ, ಅವಕಾಶಗಳ ತೋಲನೆ ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಅವನ ವಿಷಯಗಳು-ನವೀನ ಅಡುಗೆಮನೆಯ ಅಥವಾ ಬಚ್ಚಲು ಮನೆಯ ತಣ್ಣನೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ;

ಬಿಲ್‌ಬೋರ್ಡ್‌ಗಳ ಅಂದಾದುಂದಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನದ ಸ್ಥಿರ ಚಿತ್ರಣ, ನಗ್ನ ಚಿತ್ರಗಳು, ಭೂ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ. ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಆದರೆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧದ ತರ್ಕವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ರಾಜಿಯಿಲ್ಲದೆ ಜೋಡಿಸಿದ ಫಲಿತವೆಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವದ ತಿರಸ್ಕೃತ ಮಗ್ಗುಲುಗಳ ದರ್ಶನ. ಗೋಡೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತುಂಬುವ ಅವನ 'ಒಳಾಂಗಣ'ಗಳು ವಾತಾವರಣ (environs) ಅಲ್ಲ (''ನನ್ನ ರಗ್ಗುಗಳು ನಡೆದಾಡುವುದಕಲ್ಲ'') ಅಥವಾ ಅಂದವಾದ ತ್ರಿಮಾನದ ಜೋಡಣೆಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಹೋಳುಗಳು (ಖಂಡಗಳು). ಅವನ ಮೊದಲ ಭಾವಚಿತ್ರ ಕೊಲಾಜ್‌ಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ಮಹಾ ಅಮೆರಿಕದ ನಗ್ನ ಚಿತ್ರ'ಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದುವು. 1952ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಮಾಲೆ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಮತೀಸಿಯು ಬಳಸುವ ರೇಖೆಗಳು, ಬಣ್ಣಗಳು ಹಾಗೂ ಮೊದಿಲ್ಯಾನಿಯ ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಂಚುಗಳು, ಮಾಂಡ್ರಿಯನ್‌ದೆನ್ನಬಹುದಾದ ತುಂಬ ನಿಷ್ಠುರವಾದ ಬಿಗಿ ಚಿತ್ರಪ್ರಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿದ ವೆಸೆಲ್‌ಮಾನ್ ಕೋಲಾಜ್, ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್ ತಂತ್ರದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿದ. ಉಚ್ಚ ಮಟ್ಟದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಗ್ನಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಮುಮಯವಾಗಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ಅವನಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು.

ಈ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ದೈತ್ಯರೂಪದ ಒಂದುಚಿತ್ರ ಎಂದುಕೊಂಡರೆ, ಅದನ್ನು ಗೊತ್ತುಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಸಿಕ್ಕಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ತುಂಡರಿಸಿ ಚಿತ್ರವೆಂದು ನೇತುಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಹೊರತರಬಹುದು– ಇದು ರೋಷನ್ ಬರ್ಗ್ 1961ರಲ್ಲಿ ಅಂದ ಮಾತು. ''ನಾನು ಕಲೆ ಎಂದರೆ ಅದೇ ಕಲೆ''– ಇದು ದ್ಯೂಷಾಂ 1917ರಲ್ಲಿ ಮೂತ್ರಿಯನ್ನು ಸಹಿ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದಾಗ ತಳೆದ ಧೋರಣೆ. ಪಾಪ್‌ಕಲೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಅದನ್ನೇ ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆಂದೂ ಕಲೆ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರ ವಿಷಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಪದ್ಧತಿಯ (ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು, ಪ್ರಮಾಣದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಕೆಲವೇ ವಿವರಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಸಿದ ವಿವರವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ, ಕರುಣಾಜನಕ ಭಾವದ ಉತ್ಪನ್ನಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಬಳಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ) ಲಾಭವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ''ಕಲೆಯ ಮಧ್ಯವೇ ಜೀವನವಿಡೀ ಇದ್ದೂ ಅದನ್ನು ಅರಿತಿರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ'' ಎಂದು ಜನ ಆಂಡಿ ವರೋಲ್ ಮತ್ತು ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಮುಂತಾದವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಅಂದುಕೊಂಡರು.

ಬ್ರಿಟನ್ ಮತ್ತು ಇತರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ

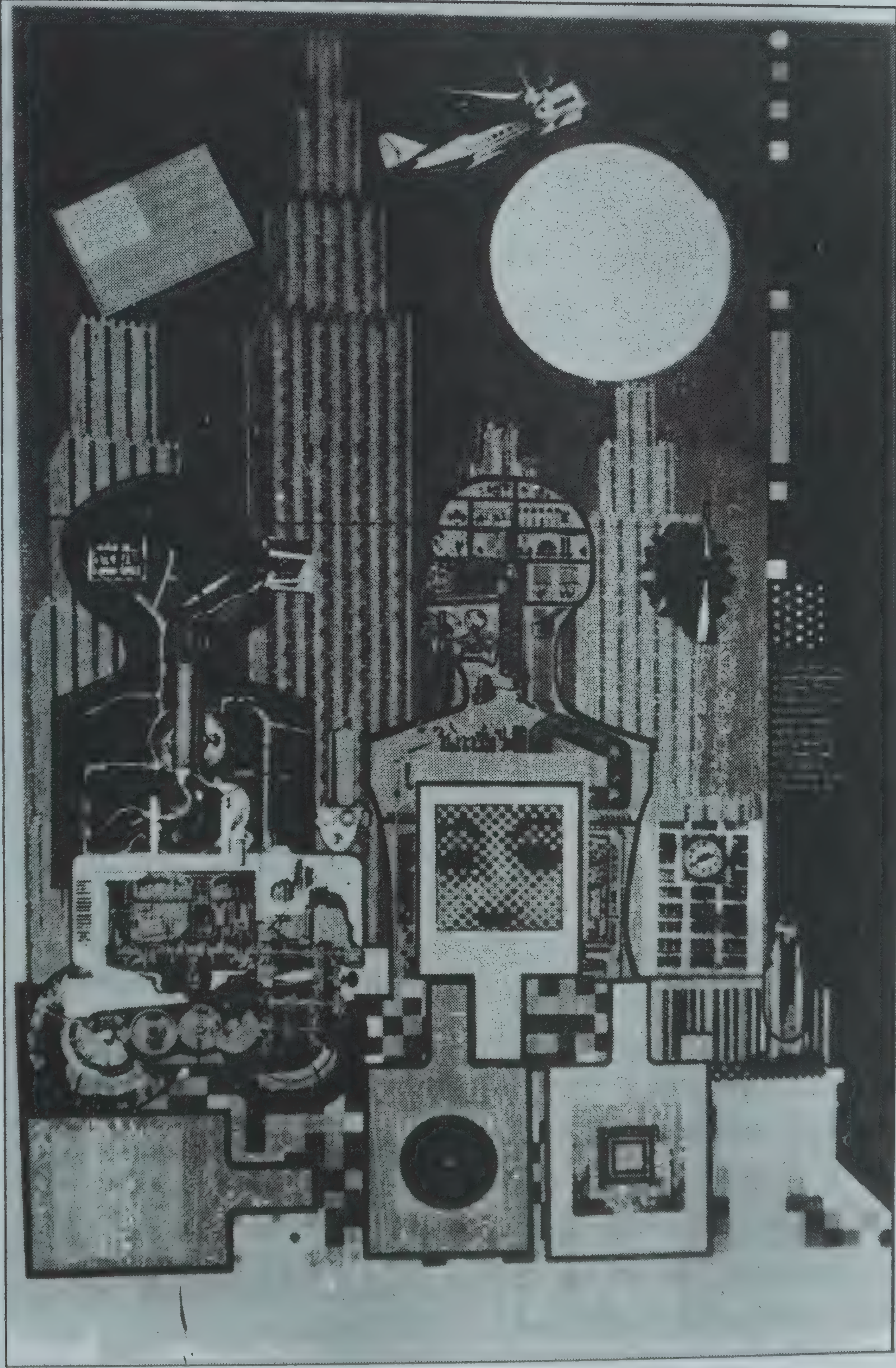
ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ನವೀನ ನಗರೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದರ ನೋಟಗಳನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕಲೆಯೊಂದು ಬೆಳೆಯುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅಮೆರಿಕದ ಮಾದರಿಯ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಅಮೆರಿಕದ ಕಲೆಯಾಗಿರದೆ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ತೋರಿದ ಅಮೆರಿಕದ ಜನಜೀವನವಾಗಿತ್ತು.

1940ರ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು-ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಪಾವಲೋಜಿ, ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಬೇಕನ್ ಮುಂಬರುವ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರತರ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದರು. ಬೇಕನ್ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ, ಆದರೆ ಅವು ಚಿತ್ರವಾಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ರೂಪಾಂತರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುವು.

ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಹಿಂದಿನ ಧೋರಣೆ ಹಾಗೂ ಪಾಪ್ ಧೋರಣೆಗಳು ಬಹಳ ಸನಿಹವಾದವು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರ ಗ್ರಹಣವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು ಕಠಿಣವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಣವು ನಮ್ಮ ರೂಢಿಗತ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅವನ ಪರಿಕರಗಳ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಅಥವಾ ಇದ್ದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಬಳಸುವ 'ಉದ್ದಿಶ್ಯ', 'ವಿಷಯ', 'ವಸ್ತು' ಇಂಥ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು-ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತೆ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಆಂಡ್ರೂ ಪೋರ್ಜ್ 1969ರಲ್ಲಿ 'ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗ್ರಹಣವು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ವಿಕಾಸವಲ್ಲ. ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗ್ರಹಣವು ಆರಂಭವಾದಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಮಾನವಾದ್ದು ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ದೂಷಾಂ 'ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತು'ಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಂಥಾದೊಂದು ಹೋಲಿಕೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು.'' ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಎಡ್ಬಿನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪಾವ್‌ಲೋಜಿ ಮುಂಚೆ ಯಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ಮೊದಲ ಕೊಲಾಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ವೈದ್ಯವಿಜ್ಞಾನ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತುಣುಕು ಗಳನ್ನು, ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಂಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ತುಂಬ ನೇರವಾಗಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬರಲಿದ್ದ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ



ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಪಾವ್‌ಲೋಜಿ- 'ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಟ್ಗೆಂಗ್‌ಸ್ಟೀನ್' (1965) ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ

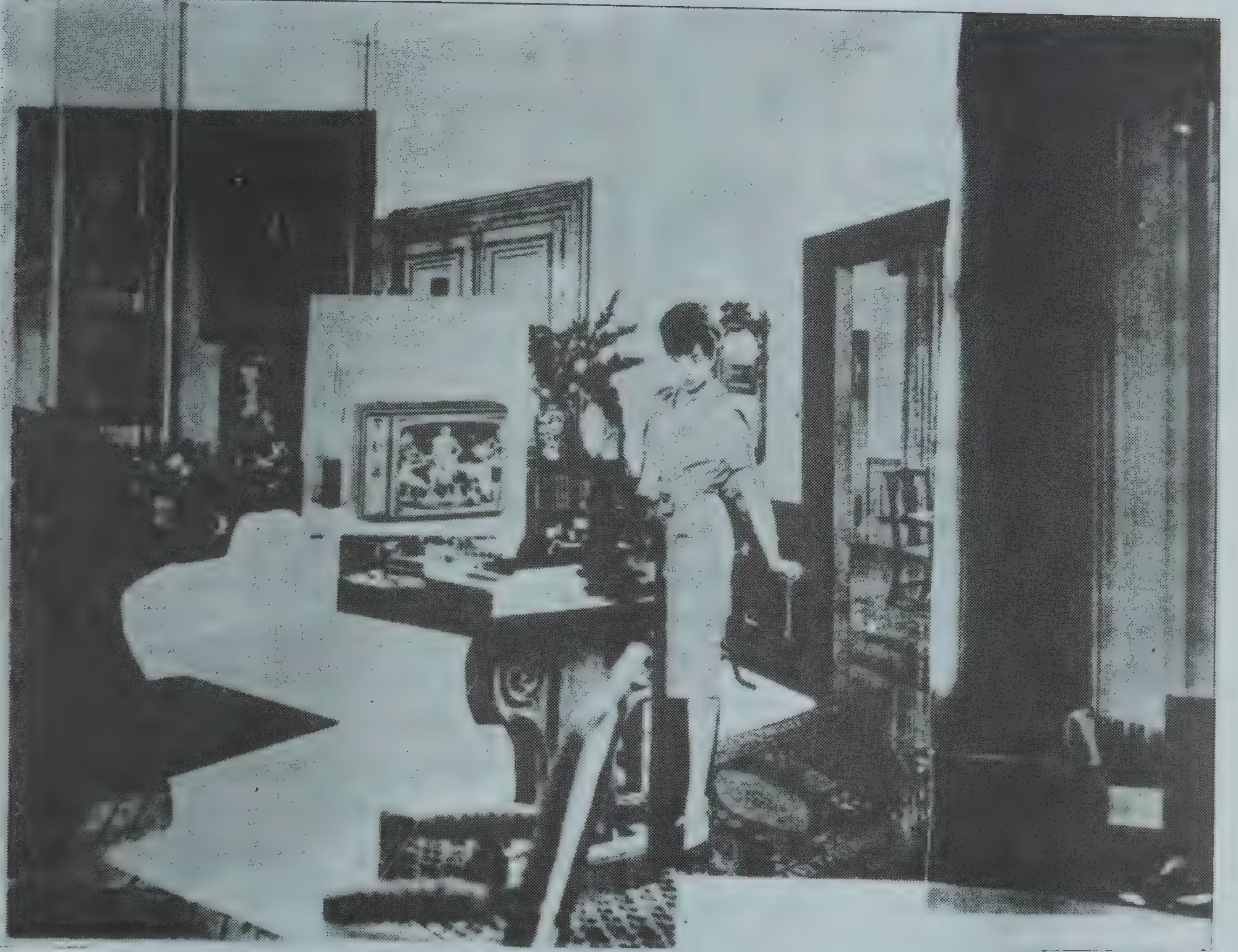
ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾನು ಸಾಹುಕಾರನ ಆಟದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದೆ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಪಾಪ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಬಳಕೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆಹಾರದ ಜಾಹಿರಾತಿನ ತುಣುಕು, ಕೋಕಾಕೋಲಾ ಬಾಟಲ್‌ಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಬೇರುಗಳು-ಒಂದು ಜನಾಂಗವಿಡೀ ಬೆಳೆಯುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತರಾದ ಜಾಹಿರಾತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತವಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟನ್ ಪಾಪ್ ಬೆಳೆದದ್ದುಸಹ ಈ ಜನಾಂಗದ ಕಲಾವಿದರು ಉತ್ತಮ ವರ್ಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜಿನೊಳಗೇ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧವೆದ್ದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ. 1950ರ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಹಿತಿಗಳು, ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸೇರಿ, ಕೂತು ಚರ್ಚಿಸಲು, ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು 'ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಕಾಂಟೆಂಪೊರರಿ ಆರ್ಟ್ಸ್ (ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ) ವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. I.G. (Independant's Group) 'ಸ್ವತಂತ್ರವಾದಿಗಳ ಗುಂಪು' 1952ರಲ್ಲಿ ಘಟಿತವಾಯಿತು. ಈ ಗುಂಪೇ ಮುಂದಿನ ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ, ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿ ಅವನ್ನು ಪಸರಿಸಿತು. 1954ರ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಜಾಹಿರಾತು ಗಳು, ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಬುದ್ಧಿವಂತರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಅನಾದರವು ಇವರಿಗಿಲ್ಲದೆ, ಅನಾದರವಿಲ್ಲದೆ ಅವನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

1950ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಹರಿಕಾರನಾಗಿದ್ದ ಪಾವ್‌ಲೋಜಿ ತಾನು ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದನೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು, ತಾನೇನಿದ್ದರೂ ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದಿ (Surrealist) ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಾರದೆ ಪಾಪ್ ಕಲೆಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕದು.

ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಐ.ಜಿ.ಯ ಸದಸ್ಯನಾಗಿದ್ದ. 1954-55ರಿಂದ ಗುಂಪಿನ ಒಳಗೂ, ಹೊರಗೂ ಪಾಪ್ ಕಲೆಗಾಗಿ ಬಹಳ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ. 1956ರಲ್ಲಿ ಐ.ಜಿ. 'ಇದು ನಾಳೆ ' ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಲಂಡನ್ನಿನ ವೈಟ್ ಚೇಪೆಲ್ ಗೆಲರಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಮಾಡಿತ್ತು. ಈ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಭಿತ್ತಿಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ 'ಇಂದಿನ ಮನೆಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟು ಭಿನ್ನವೂ, ಆಕರ್ಷಕವು ಆಗಿಸುವುದೇನದು !' ಎಂದ ಆಖ್ಯೆಯ, ಪಾಪ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಗಳ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸಿದ. ನೇತು ಹಾಕಿದ ಚಿಹ್ನೆಗಳು, ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ಗ್ರಾಹಕ ವಸ್ತುಗಳಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಂಬರಲಿರುವ ಪಾಪ್ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಭವಿಷ್ಯ ವಾಣಿಯಾಯಿತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ 'ಪಾಪ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೂ 'ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತರೂಪದ ಶಬ್ದವಾಗಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. 1957ರಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇಂತು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ.

- ಪ್ರಸಿದ್ಧ (ಸಾಮೂಹಿಕ ವೀಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾದ್ದು)
- ಕ್ಷಣಿಕ, ಚಂಚಲ (ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಪರಿಹಾರಗಳು)
- ವ್ಯಯವಾಗುವಂತಹುದು (ಸುಲಭವಾಗಿ ಮರೆಯಲಾಗುವಂತಹುದು)
- ಕಮ್ಮಿ ವೆಚ್ಚದ್ದು
- ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದ್ದು
- ತಾರುಣ್ಯ



ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್- 'ಒಳಾಂಗಣ' (1964) ಕೊಲಾಜ್

- ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಭರಿತ
- ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥ
- ಮೋಡಿ ಮಾಡುವ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಾಪಾರ

1956ರಿಂದ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ಕಳಕಳಿಯೆಂದರೆ ಗ್ರಾಹಕ ವಸ್ತುಗಳು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಜಾಹೀರಾತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅವನ್ನು ಕಾಣುವ ರೀತಿ. 1958ರ 'ಅವಳು' ($ he) ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧ, ಪ್ರತಿಮಾ ಪದ್ಧತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾಪ್‌ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಜಾಹಿರಾತುದಾರರು ಗ್ರಾಹಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಮಾರಾಟಮಾಡಲು 'ಕಾಮ'ವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರೀತಿ; ಇದನ್ನು ಅಖ್ಯೆ ನೀಡುವ 'ಎಸ್' ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಡಾಲರ್ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನವಾದ ವಿಷಯ 'ಸ್ತ್ರೀ'ಯರನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನರು ಹೇಗೆ ಕಂಡಾರೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಹೆಚ್ಚು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ, ರಚಿಸಿರುವ ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳು ಬಹು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ.

ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್‌ನಂತಹ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಕುರ್ಚಿ ಅಥವಾ ಮುಖದ ಥ'ರ ಪ್ರತಿಮಾನದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಒಂದಾನೊಂದು ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಇದರ ಉತ್ತಮಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ, ರಿಚರ್ಡ್ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್‌ನ 'ಕೆನ್ಟ್ ಸ್ಟೇಟ್' ಎಂಬ ಕೃತಿ. 60ರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ದೂರದರ್ಶನ ಪ್ರಸಾರದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದ ಛಾಯಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಇದರ ಮೂಲ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಿಡಿಯೋದಿಂದ ದೂರದರ್ಶನ, ದೂರದರ್ಶನದಿಂದ ಛಾಯಾಚಿತ್ರ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರದಿಂದ ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ ಹೀಗೆ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ವೀಕ್ಷಕನಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪುವಾಗ ಆ ಘಟನೆ ತನ್ನ ಮೂಲದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಹನವಾಗುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಭವದ-ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ ಈ ಚಿತ್ರ.

ಪೀಟರ್ ಬ್ಲೇಕ್ ಬೇರೆಯದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ. ''ನನಗೆ ಕಳೆದು ಹೋದ ದಿನಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ.'' ಜಾನಪದ ಕಲೆ, ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್, ಎಡ್ವರ್ಡಿಯನ್ ಕಾಲದ ಸ್ಮಾರಕಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನ ಬಾಲ್ಯ, ಹದಿಯರೆಯದ ಹಂಬಲಗಳು; ಎಲ್ವಿಸ್ ಪ್ರೆಸ್ಲೆ, ಕ್ಲೀಫ್ ರಿಕಾರ್ಡ್ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಕಾರರು, ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ಕುಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಬರೆ ಹಾಗೂ ಪುರಾತನ ಹಾಗೂ ನವೀನ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಸಹ ತನ್ನ ಚಿತ್ರವಿಷಯದ ಭಾಗವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಪಾಪ್ ಅಂಶಗಳು ಇತರ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ನೇರ ಕೊಲ್ಲಾಜ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ.

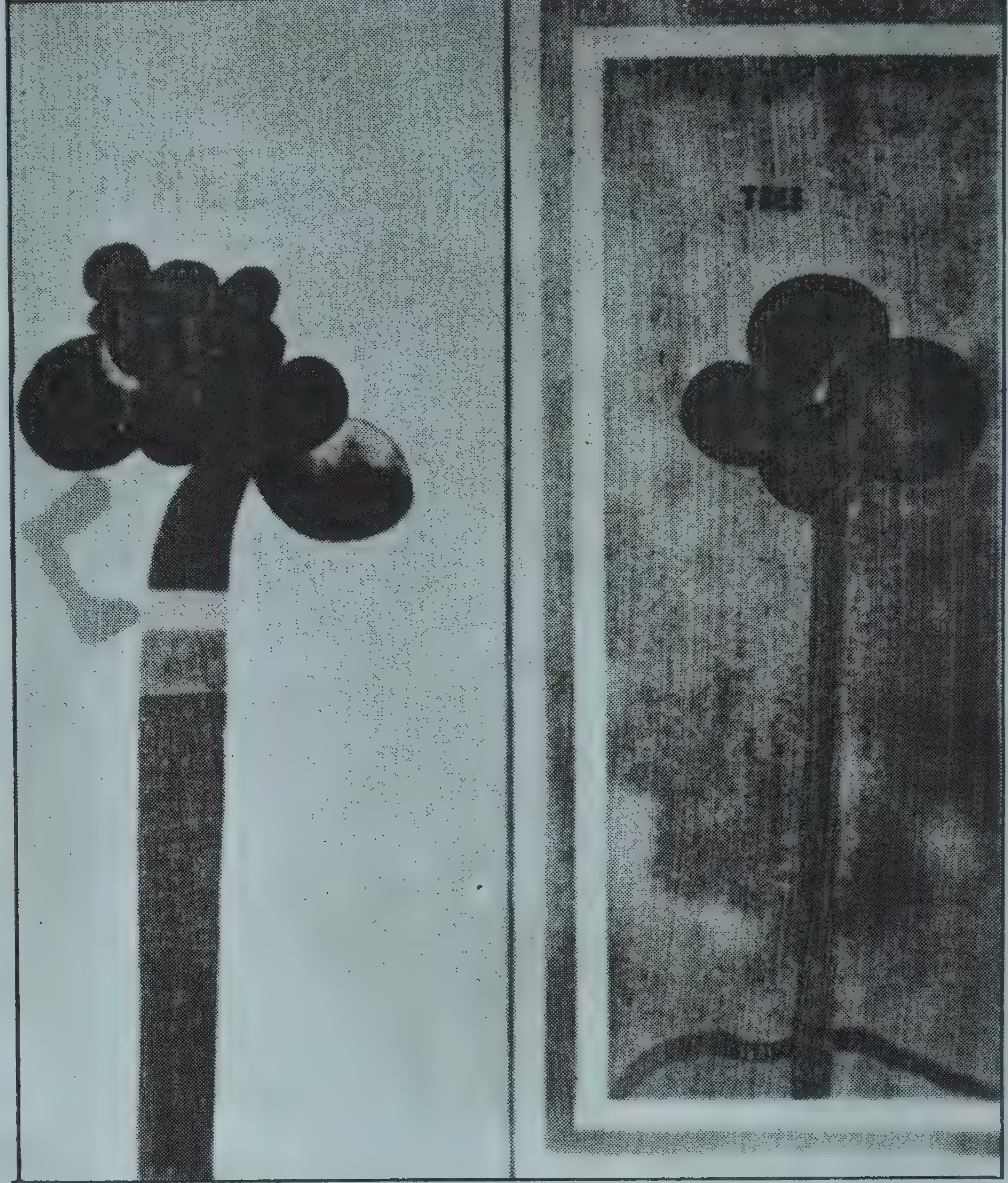
ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾಪ್‌ಕಲೆಯ ಎರಡನೆಯ ಹಂತವು 1961ರಲ್ಲಿ ಡೇವಿಡ್ ಹಾಕ್ನೆ, ಅಲೆನ್, ಜೋನ್ಸ್, ಡೆರೆಕ್ ಜೋಷಿಯೋ, ಪೀಟರ್ ಫಿಲಿಪ್ಸ್ ಮತ್ತಿತರರು ರಾಯಲ್ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ 'ತರುಣ ಸಮಕಾಲೀನರು' (Young contemporaries) ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬೇಕು. ಈ ತರುಣ ಗುಂಪು ಪಾವ್‌ಲೋಜಿ, ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್, ಬ್ಲೇಕ್ ಇವರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಹದವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಮತ್ತೊಬ್ಬನೆಂದರೆ ಆರ್.ಬಿ. ಕೀತಾಯ್.

1951ರಿಂದ 1961ರವರೆವಿಗೆ ಕೀತಾಯ್ ಹಾಕ್ನೆಯ ಹಾಗೂ ಇತರರ ಸಹಪಾಠಿಯಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ವಯಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿದ್ದ ತೊಡಗುವಿಕೆ, ಪ್ರತಿನಿಧೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಅವನ ಚಿತ್ರಗಳು ಅನೇಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದುವು. ''ಅವನನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ನಾನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಧೋರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಕಲಿತೆ. ಅವನಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರತಿಮಾನ (imagery) ದ್ದಾಗಿರದೆ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಚಿತ್ರಕಾರನ ನಿಷ್ಠೆಯಾಗಿತ್ತು.'' ಕೀತಾಯ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಿಗಿ, ರೂಪಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಒಂದಾಗಿಸುವ ರೀತಿ ಹಾಕ್ನೆ ಮುಂತಾದವರ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ.

''ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಬಾವ ಬೀರಿದ ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಬೇಕನ್, ಜೀನ್ ದುಬುಫೆ (Jean Dubuffet) ಯಂತಹವರಲ್ಲಿ ಕೀತಾಯ್‌ನೂ ಒಬ್ಬ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಡೇವಿಡ್ ಹಾಕ್ನೆ. ಇವರಿಂದಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ಕಲಾವಿದನೂ ಬಳಸದ 'ಗೋಡೆ ಬರಹ (Graffitti) ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ. 1960 ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕನ್ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ 'ಗೋಡೆ ಬರಹ'ದ ಅಂಶಗಳು, ಆಕಾರ ರೂಪಗಳು, ಗೀಚಿದ ಮಾಹಿತಿಗಳು, ಸುದ್ದಿಗಳು, ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಪದಗಳು; ಕೆಲವು ಸಾರೆಯಂತೂ ಪದಗಳ ಭಾಗಗಳೋ ಅಂಕಿಗಳೋ ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು



ಆರ್. ಬಿ. ಕೀತಾಯ್- 'ನ್ಯಾನ್ಸಿ ಮತ್ತು ಜಿಮ್‌ಡೈನ್' (1970) ಜಾಲರಿ ಮುದ್ರಣ.



ಡೇವಿಡ್ ಹಾಕ್ನೆ –'ಎರಡು ಮರಗಳು' (1964) ಆಕ್ರಿಲಿಕ್ ಚಿತ್ರಣ

ಬಿಳಿಬಿಡುತ್ತವೆ. (ತನ್ನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಲು ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ, ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಹಾಕ್ನೆ.

ಹಾಕ್ನೆಯ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ, ಅನೇಕ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪಡೆದ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು, ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂಬುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಹಾಕ್ನೆಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗುಣಗಳಿಗಿಂತ ಛಾಪಾ ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವುದು. ಛಾಪಾ ಕಲೆ (print making) ಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಪ್ರಮಾಣದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು, ಚೈತನ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಂದಗಳು ಜೊತೆಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಾದ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು.

''ನಾನು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು, ಇಷ್ಟಪಟ್ಟಾಗ, ಇಷ್ಟಪಟ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇನೆ.'' ಎಂದ ಹಾಕ್ನೆ-ಪರದೇಶದ ನಾಡು, ಸುಂದರ ಜನ, ಪ್ರೀತಿ, ಜಾಹಿರಾತು, ತನ್ನ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಇವು ಅವನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಇಂಥ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ವಕ್ರವಾದ ಕಲೆಯೇ ಹೊರಬಂದೀತು. ಅದೇ ಬಂದಿದೆ.

ಸ್ವ-ಚರಿತ್ರೆಯ (autobiography) ವಸ್ತು ವಿಷಯವು 1960'-8 ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ-ಉದಾಹರಣೆಗೆ ''ಚ, ಚ, ಚ 25 ಮಾರ್ಚ್‌ನ ಮೊದಲ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿದ ನೃತ್ಯ'', ಅವನ ನೃತ್ಯಕಾರರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳು ಹಾಗೂ ಮಾಹಿತಿ, ಕೆಂಪು ಹಾಗೂ ನೀಲಿಬಣ್ಣದ ಚಚ್ಚೌಕಗಳು ಚಿತ್ರದ ಮೇಲ್ಗಡೆ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡದೆ, ಖಾಲಿ ಬಿಟ್ಟ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ನೇರಳೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ತುಣುಕು ಕೆಳಗಡೆ.

ಇನ್ನೂ ರಾಯಲ್ ಕಲಾ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ, ಕಲೆ, ಕಲೆಯ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಶೃಂಗಾರ ಮುಂತಾದವು ಅವನ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಳಕಳಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ ಪ್ಯಾಕೇಜಿನ ಹಾಗೂ ಜಾಹಿರಾತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಆಖ್ಯೆ ''ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಟೀ ಚಿತ್ರಣ.'' ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಹೇಳಿಕೆಯೆಡೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡಿದರೆ, ಕಾಮದ ಕುರಿತಾದ ಹಾಕ್ನೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯು, ಪೊಟ್ಟಣದ ಒಳಗೆ ಕೂತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ನಗ್ನ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ''ನೈಪುಣ್ಯತೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಟೀ ಚಿತ್ರ.'' ಎಂದು ಆಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ.

1961ರಲ್ಲಿ ಡೇವಿಡ್ ಹಾಕ್ನೆಯು ಮೊದಲ ಎಚ್ಚಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ವಿಲಿಯಂ ಹೋಗಾರ್ತ್‌ನ ''ಘಟಿಂಗನ ಉದ್ಧಾರ' ಎಂಬ ಕಥಾ ಮಾಲೆ ಆಧಾರಿತ ಹಾಕ್ನೆಯ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ (Version) ಘಟಿಂಗ ಆಸ್ತಿ ಪಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯ, ಕಲಾವಿದ ಸಂಗ್ರಹಕಾರನೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರದ ಮಾರಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ಚೌಕಾಸಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಹಳೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸಿದನು. 'ಗ್ರೆಮ್ ಸಹೋದರರು' ಆರು ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರ 'ಭಯವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ ಹುಡುಗ' ಈ ಕಥೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಸೂಚನೆ ಚಿತ್ರದಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಇವು ಕಲ್ಪನೆಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮನೆಗಳ ಸುಖಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವಿದೆ. ಈ ಮಾಲೆಯ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚಿಂಗ್‌ನಿಂದ ಉಂಟಾದ ತೆಳುವಾದ ಒಣ ರೇಖೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ್ಮಮಕಾರವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಾಕ್ನೆಯ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಶಂಶಿಸಲು ಅನೇಕರು ಬಳಸುವ 'ರಮಣೀಯ', 'ಚೆಲುವು' 'ಹಗುರ ಮನಸ್ಸಿನ' 'ಚಮತ್ಕಾರಿಕ' ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಬಹಳ ಇರಿಸು ಮುರಿಸು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೂ 'ಮಳೆ' 'ಗಾಳಿ' ಮುಂತಾದ ಎಚ್ಚಿಂಗ್ ಹಾಗೂ ಲಿಥೋಗ್ರಾಫ್‌ಗಳು, ಹೂವಿನ ಜೋಡನೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಯಾವುದೇ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದ ಸಹಜವಾದ ಕಾಮ, ಸರಳ ಆನಂದದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೀವನಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ 'ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖ'ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಮಾಯಾಚನೆಯನ್ನು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಕ್ನೆಯ ಬಹುತೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳದ್ದು ಅಥವಾ ಸುಖವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ಷಣಗಳು, ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸರೂಪ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿಗಳ ಸಾರ ಸಂಗ್ರಹದಂತೆ ಅವನ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿ. ಅಶಿಕ್ಷಿತ, ಅಪಕ್ವ ಗೋಡೆಬರಹಗಳಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಮಾತೀಸಿಗೆ ಸರಿಗಟ್ಟುವಂತಹ ಲಾವಣ್ಯದ

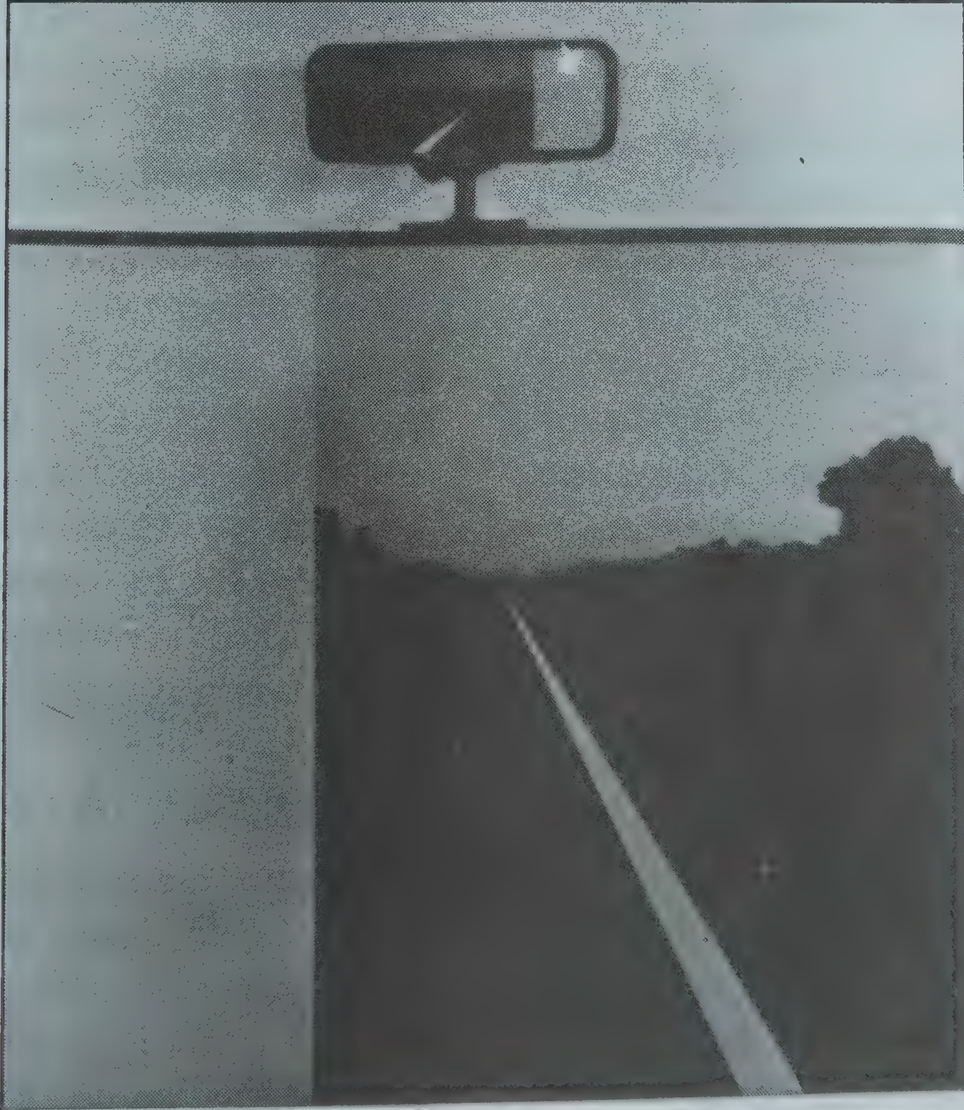


ಅಲೆನ್ ಜೋನ್ಸ್ –'ಅವನೂ ನಿಜ, ಅವಳೂ ನಿಜ' (1964) ಲಿಥೋ ಮುದ್ರಣ

ಪ್ರವಾಹವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು, ಕಲಾಶಾಲೆಗಳ (Academic) ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಕೆಲಸದವರೆಗೆ ಅವನ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ಚಾಚು ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಮೇಲಲ್ಲ ಎಂಬ ಹಾಕ್ನೆಯ ಧೋರಣೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವನ ಮುದ್ರಿತ ಕಲೆ ಅವನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪಡಿಯಚ್ಚು ಮಾಡಿ ಅಗ್ಗವಾಗಿ ಹಂಚುವ ಪರಿಕರವಾಗದೆ ಕೆಲವು ಪೂರ್ವನಿರ್ಧರಿತ ವಿಷಯ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಯಲ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಆ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕ್ನೆಯದೇ ಮೇಲ್ಮೈಯಿತ್ತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಶವೂ ದೊರೆತಿದೆ. ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಯಶಸ್ಸು ಅವನನ್ನು 'ತಾರೆ'ಯಾಗಿಸಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅವನ ಇತ್ತೀಚಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂಥ ಪಾಪ್ ತಾರೆಗಳು ಜೀವಿಸುವ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯದ ಸಮುದ್ರ ದೃಶ್ಯ, ಈಜು-ಕೊಳಗಳು ಹಾಗೂ ಪಾಪ್ ತಾರೆಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಜೋನ್ಸ್ ಡೇವಿಡ್, ಹಾಕ್ನೆಯಂತೆ 1961ರ ತರುಣ ಸಮಕಾಲೀನರು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಬಹಳ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ ಅವನ ಮೊದಲ ವಿಷಯಗಳು ವಿಚಿತ್ರ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದುವು. ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಸ್ಸುಗಳು, ಏರೋಪ್ಲೇನ್, ಪ್ಯಾರಾಚೂಟ್‌ನಿಂದ ಧುಮುಕುವವರು ಇಂತಹ ವಿಷಯಗಳು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸನ್ನೇ ವಿಧ ವಿಧ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಜೋನ್ಸ್ 1962-63ರ 'ಬಸ್'ಗಳ, ಚಿತ್ರಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಯತಾಕೃತಿಯ



ಅಲೆನ್ ದ ಅರ್ಕೆಲಾಂಗೋ - 'ರಸ್ತೆ ಸರಣಿ ನಂ. **23**' ತೈಲ ವರ್ಣ

ಕ್ಯಾನ್‌ವಾಸ್‌ಗಳು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಾಗಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವು ಚಲನೆಯನ್ನು ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾಮ ಸಂಬಂಧಿ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು 1962ರ 'ಬಿಕನಿ' ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದುವಾದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು 'ಬಸ್' ಚಿತ್ರಗಳಂತೆ ಅಮೂರ್ತದ ಅನೇಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಕಲೆ, ರೂಢಿಗತ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿ ರುಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತೆಂದು ಹೇಳಬೇಕು ಪಾಪ್ ವಿಚಾರ, ಧೋರಣೆಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಲಾವಿದರು ಅದನ್ನು ವಿಧ ವಿಧರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ದಾಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪಾಪ್‌ನ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ರೂಪ ಚಿತ್ರಣದ (Figurative arts) ನವೀಕರಣ, ಪುನರಾರಂಭ ಎಂದವರಿದ್ದಾರೆ.

ಲಾರೆನ್ಸ್ ಅಲೋವೆ, ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕ ಒಂದೆಡೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: "ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪರಿಪಾಠದಿಂದಲೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪಾಪ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಪಾಪ್‌ನ ಗಡಸು ಮತ್ತು ಬಿಗಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪಾಪ್ ಕಲಾವಿದರು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಮೆಚ್ಚಲೇಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ತೀರ ಸರಳವಾಗಿಬಿಡುವ ಭಯವೊಂದು ಅಡ್ಡಬಂದು, ಅವರು ತಮ್ಮ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅದರ ಚೈತನ್ಯಪೂರ್ಣ, ಬಹುರೂಪಿ ಮಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವಲ್ಲಿ ಸೋತಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾಪ್ ಕಲೆ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್‌ಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶಿಕಾಗೋ ನಗರದಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಪ್ರಭಾವ ಬಹಳಷ್ಟಾಯಿತು. ರೆಡ್‌ಗ್ರೂವ್ ಮತ್ತು ಪೀಟರ್ ಸಾಬ್‌ನಂತಹ ಕಲಾವಿದರು ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಂದರು. ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯ ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾನ್‌ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ಕೋದಲ್ಲಿ ಕಲಾ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಬಿಗಿತ ಅಷ್ಟಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. 'Common Art Accumulation' ಎಂಬ ಸಾನ್‌ಫ್ರಾನ್ಸಿಕೋದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಪಾಲೇಸ್ ಲರ್ಮನ್, ಕಾಲಿನ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತಂದಿತು. ಪಕ್ಕದ ಕೆನಡಾದಲ್ಲಿ ಡಾನ್ ಪೀಟರ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ಅಸೆಂಬ್ಲೇಜ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚೈತನ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಮಾನವನ್ನು ನೀಡಿತು.

ಯೂರೋಪಿನ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ವೊಲ್ ವಾಸ್ತೆಲ್, ಕೊನಾರ್ಡ್ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂನಿಂಗ್ ಎಂಬುವನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸ್ಮರಣೀಯ. ಇಟಲಿಯ ರೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಟಿಬಿಯಾನ ಮೊಸೆಯ್, ಮಿಲಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಎನ್ರಿಕೋ ಬಾಜ್ ಮತ್ತು ರೊತೆಲ್ಲಾ, ಬೆಲ್ಜಿಯಂನಲ್ಲಿ ಪೊಲ ಮಾರಾ, ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನ ಟಾಲ್‌ಟೋಟ್‌ರುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ವೀಡನ್ ಮತ್ತು ಸ್ವಿಟ್ಜರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್‌ನಲ್ಲೂ ಪಾಪ್ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಜಪಾನ್‌ನ ಟೋಕಿಯೋದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧ ಪಾಪ್‌ಗಿಂತ 'ನವೀನ-ದಾದಾ' (Neo-dada) ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾವಿದರಾದ ತೊಮಿಯೋ ಮಿಕಿ ಮತ್ತು ಅರಾಕವಾನ ಮೇಲೆ ಜಾಸ್ಪರ್ ಜಾನ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕ. ಈ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪಾಪ್ ಕಲೆಯ ರೂಪಗಳು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸಿತು. ಅವುಗಳ ದೀರ್ಘ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪುಟದ ಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕಮ್ಮಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು.

ಪಾಪ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಭಾರತದ ಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಯೂರೊಪ್, ಅಮೆರಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಪ್ರವೃದ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಭಾರತದ ನಗರೀ ಜೀವನ ಇನ್ನೂ ಆ ದೇಶಗಳ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಂತೆ

ಗ್ರಾಹಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಾಗಲೀ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲೀ, ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಾಗಲೀ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಪಾಪ್ ಕಲೆ ಉಚ್ಛ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದ 1965ರಲ್ಲಿ, ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ವಾರಕ್ಕೆ ಅರ್ಧಗಂಟೆ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ದೂರದರ್ಶನ ಬಿತ್ತರಣಾ ಕೇಂದ್ರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂತೆಂಬ ಅಂಶವೇ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮತ್ತು ಆ ದೂರ ದೇಶಗಳ ನಗರಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವನ್ನು ತೋರೀತು. ಹಾಗೂ 60ರ ದಶಕದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಏಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸಹ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಾಪ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಜ್ಯೋತಿ ಭಟ್ ಮತ್ತು ಭೂಪೇನ್ ಕಕ್ಕರ್ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಬಹು ವರ್ಷಗಳ ಲಂಡನ್ ಮತ್ತು ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಗಳಲ್ಲಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಜ್ಯೋತಿಭಟ್‌ರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್‌ನ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಿದ್ದರೂ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಭೂಪೇನ್ ಕಕ್ಕರ್‌ರವರು ಕೆಲವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಿದ ಕೊಲಾಜ್ ಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾದ ಪಾಪ್ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನವೀನ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿ

ನವೀನವಾದ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾದಾಗ ನಾವು ಸಾಲಾದ ವಿಚಾರ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನೇ ಆರಂಭಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ, ಪರಿಶೀಲಿ ಸುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ನಾವು ತಿಳಿಯಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದ್ದ ಆದರೆ ಯಾರೂ ಹೇಳದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಎದುರು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾರಾದರೂ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವವರಿದ್ದಾರೆಯೇ! ಹೊಸ ಕಲೆ ನಾವು ಹಿಂದಿನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆಯೂ ತಳೆದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಸಹ ಬದಲಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು.

ಟಿ.ಎಸ್. ಈಲಿಯಟ್ ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ''ಒಂದುಹೊಸ ಕಲಾಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಾದಾಗ, ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಏನೋ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು, ತರತಮವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹೊಸ (ನಿಜಕ್ಕೂ ಹೊಸ) ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೇರ್ಪಡೆಯಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಂದು, ಹೊಸ ಕ್ರಮವೊಂದರ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.''

ಕಲೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನದೇ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುವ ಕಲೆ ಇಂದಿನ ದಿನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಗೌರವ ಪಡೆದಿದೆ. 1902ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳು ಈವತ್ತು ಸಹನೀಯವಲ್ಲ. ಇದು ಕಲಾವಿದರ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಸ್ತುತದ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ 1902ರಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ನಿಶ್ಚಿತತೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ನಿಜವಾಗಿ ಇರಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವ ಸ್ವಲ್ಪ ನಿಶ್ಚಿತತೆಯಲ್ಲೇ ಅನೇಕ ಶರ್ತುಗಳೂ, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನೂ ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಿ ತೇಪೆಹಾಕುವುದು ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಕವಿ ಜಾನ್‌ಕೇಜ್ ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯವೆಂಬುದು ಬೇರೆಯೇ– ''ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ.''

ನಮ್ಮ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ನಡುವಣ ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ. ಕಲೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಎಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾವು 'ನವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ, ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಎಂದರೆ. ಅಂದಿನ ನವ್ಯಕಲೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನವ್ಯತೆಯ ಸಾರದಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದ ಕಲೆಗೂ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳ ಅಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧಿಯ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಇಟಲಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ

(Renaissance) ಕಲೆ, ಭಾವಾವಿಷ್ಟ (Baroque) ಶೈಲಿ, ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗ (Neo Classical) ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ರಮ್ಯತಾವಾದದ (Romantic) ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಖ್ಯಾತರಲ್ಲದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಲಾವಿದರ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಬಹುದು, ಗೌರವಿಸಬಹುದು. ಹದಿನೇಳನೆ ಶತಮಾನದ ಹಾಲೆಂಡಿನ ಸಣ್ಣ ಕಲಾವಿದರು ರೆಂಬ್ರಾಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಹಾಲ್ಸ್‌ರಷ್ಟು ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯವರಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವರ್ಷಗಳುದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಆನಂದಿಸಬಹುದು. ಆ ಕಾಲದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದಾಗಿ; ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿದ್ದ ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಮಾನ ವಿಷಯ ಭಂಡಾರದಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಕಲೆ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪರವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಅನನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ದಾಖಲಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಇಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ನಮಗೆ ಇದಾವುದೂ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶೇಷ (individuality) ಮತ್ತು ಅಸಮಾನವಾದ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಗಳಲ್ಲಿನ (genius) ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗಿದೆ.

ಪಾಪ್ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿರುಚಿ ಎಂಬುದು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು ಹಾಗೂ ವರಾತೆಯದ್ದಾಗಿ ಬಹಳ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ಪಕ್ವವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಫಲಿತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ ಪಾಪ್ ಕಲೆ ಘೋರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಸುಪರಿಚಿತದ, ಪಡೆಪೋಸಿ ಪಾಪ್ ಪ್ರತಿಮಾನವು ಸಾಧಾರಣ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಎಡವುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವನ ಸ್ವ-ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಪ್ ವಾಗ್ಧೋರಣೆ (idiom) ಬಳಸುವ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಪಘಾತದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ. ಅವನು ಅಸಹ್ಯ, ಕೀಳು ವಿಷಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅರಸಬೇಕು, ಆದರೆ ಅವನ ಕಲೆ ಇವೆರಡೂ ಆಗಬಾರದು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗದು, ಸೂಚಿಸಬೇಕು. ಈ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಗಳಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಠಿಣವಾದರೂ ಯತ್ನಿಸಿ ನೋಡುವ ಚಪಲ ಅಧಿಕ. ಇಂಥ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟವೇ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೂಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರನ್ನೇ ಮುಳುಗಿಸಿಬಿಡುವಷ್ಟು ರಾಶಿ ರಾಶಿ ಸಾಧಾರಣ ಹಾಗೂ ಕೀಳು ಮಟ್ಟದ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ.

ಎಂದರೆ ಇದು ಗುಣಮಟ್ಟದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಗುಣಮಟ್ಟವೇ ನವೀನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಸ್ವವೂ. ಅದೇ ಮುಖ್ಯ, ಅದರಿಂದಲೇ ಕಲೆಯ ಉಳಿವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗುಣಮಟ್ಟ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ರಹಸ್ಯವೆಂಬುದು ಪೂರ್ವದ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಲಾವಿದ ಸಾಧಿಸುವ ಸಂವಾದವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹಲವು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾರಾಧಕರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸವಾಲಾಗಿದ್ದ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಕಲೆ ಕಾಲಸರಿದಂತೆ ಪೂರ್ವದ ಕಲೆಯೊಂದಿಗಿನ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬಯಲಾಗಿಸಿತು. ಆಗಿ ಹೋದ ಕಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನಿಂದ ಬದಲಾಯಿಸಿದ. ಇಂದು ರಷಿಯದಲ್ಲಿರುವ ತನ್ನ 'ನೃತ್ಯ'ದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತೀಸಿಯು ಹೇಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿಯ ಮೂಲವಾಗಿಸಿದ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಲಿಚ್‌ಟನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಅರುವತ್ತು ವರುಷದ ನಂತರ ಅದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬಳಸಿದ. ಮತೀಸ್‌ನ 'ನೃತ್ಯ'ದ ಚಿತ್ರದ ಶೋಭೆಯಾದ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ತೊಳೆದ ನಂತರ, ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮಾತೀಸಿಯ ಇತರ

ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಸ್ಮರಣೆಯ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಬೆರೆಸಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯಾಗಿಸಿದ. ಹೀಗೆ ನವ್ಯ ಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧಕನೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಲು ಅರ್ಹವಾದ ಅವನ ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯು ಅದರ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಚದು.

ಪರಿಶೋಧಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ನವೀನ ಕಲೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಬಹುಪಾಲು ಜೊಳ್ಳು ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ್ದಿತ್ತು. ಬೇರೆ ಹೇಗೂ ಆಗಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಒಂದು ಒಪ್ಪಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವಿಲ್ಲದೆ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಅವನು ತಲುಪಬಯಸುವ ವೀಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಬಹಳ ಜನರ ನಂಬಿಕೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ಒಂಟಿತನ'ದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠಕಲೆ ಉಗಮಿಸದು. ಆದರೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾರಾಧಕ ಸುತ್ತಣ ಕೋಲಾಹಲದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿ ತಲೆಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಭೂಗತವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಉಂಟು. 'ದಾದಾ' ಶೈಲಿಯ ಸ್ವಿಸ್ ಹಾಗೂ ಜರ್ಮನ್ ಅವತಾರಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ 1960ರಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ'ತೆಂಬುದು ಅನೇಕ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಾಗ ಹೀಗಾದುದುಂಟು. 1961-62ರ 'ಅಂಗಡಿ' ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಕಪಟದ (Make beleive) ಶೂಗಳನ್ನು, ಪಿಸ್ತೂಲುಗಳನ್ನು, ಕೈಗಡಿಯಾರ ಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಗಡಿಯೊಂದು ಮಾರಿದಂತೆ ಮಾರಿದಾಗ-ಅವನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಛತ್ರದಡಿ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟ. ಕಲೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಬಲಿಬೀಳದೆ ಹೊಸ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು 1961ರಲ್ಲಿ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ತೋರಿದ.

ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್-ಕಲೆಯ ಘನತೆ, ಗೌರವವನ್ನು ಕಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಜೀವನವು ದೈನಂದಿನ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಘನತೆಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ನೀಡಿದ. ''ತನ್ನ ಪೃಷ್ಠಗಳ ಮೇಲೆ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ಮಿನಲ್ಲಿ ಖಾಲಿ ಕೂರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೇನಾದರೂ ಮಾಡುವ, ತಾನು ಕಲೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆಯೇ ಬೆಳೆಯುವ, ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವಂತಹ,ಸಿಗರೇಟಿನಂತೆ ಧೂಮ್ರಪಾನ ಮಾಡಲಾಗುವ, ಕೂಸಿನಂತೆ ನಾರುವ, ಪ್ಯಾಂಟಿನಂತೆ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಚ್ಚಡಲ್ಪಡುವ, ತೂತಾಗುವ, ಕಳ್ಳೆ-ಕಾಯಿಯಂತೆ ಅಥವಾ ಲದ್ದಿಯಂತಹ ಕಲೆಯ ಪರ ನಾನು'' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್. ಇವಾವುದೂ ಹಳೆ ಕಲೆಯ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ದುಬುಫೆಯಂತೆ ಓಲ್ಡೆನ್‌ಬರ್ಗ್ ಸಹ ಇವನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಅಪರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯ ತನ್ನ ಹಾದಿ ಕಂಡ.

ಪಾಪ್‌ನ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವಿಮರ್ಶಾರಹಿತ ದೃಷ್ಟಿ 1965ರ ವೇಳೆಗೆ ಕಲಾಲೋಕದ ರಚನೆಯನ್ನು, ವೀಕ್ಷಕರು ಕಲೆಯಿಂದ ಏನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ (ಹಾಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿ ಸಹ) ಎಂಬುದನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ತೃಪ್ತಿಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಮೈದಳೆದು ಕಲೆ ಅದರ ಅಂತಿಮ ಚರಣವೆನಿಸಿತು. ತಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರು ರಾತ್ರೋರಾತ್ರಿ 'ತಾರೆ' ಗಳಾಗಬೇಕೆಂಬ ಸಂಗ್ರಹಕಾರರ ಆಶೆ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಮಧ್ಯವರ್ತಿತನ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಸಿದುವು. ಜೊತೆಗೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಣವನ್ನು ತೊಡಗಿಸುವ ವ್ಯಾಪಾರ ಅಧಿಕವಾಯಿತು. (ಅದಿನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಲಿದ್ದ ದಂಧೆಯ ಉನ್ಮಾದದ ರೂಪ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ). ಕಲಾವಿದನ ಚಿಂತನೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಶಾಂತವಾಗಿ ನಿಧಾನ ವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಯೋಚನೆಯೇ ಅಳಿಸಿಹೋಗಿ ಬೇಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಎಂತಾದರೂ ಸರಿ, ಹೇಗಾದರೂ ಸರಿ ಎಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಹಿಂದೆ ಯಾರಿಗೂ ಬೇಡವಾದಾಗ ಕಲೆ ಭೂಗತವಾಗಿತ್ತು, ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ,



ಜಿಮ್ ಡೈನ್- 'ಪಾದರಕ್ಷೆ' (1965)

ಎಲ್ಲರೂ ಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ ತಲೆಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂತಾಯಿತು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭವು ಹೊಸ ಧೋರಣೆಯ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೇಡಿತು. ಅಂಥದೊಂದು ಯತ್ನ, ಹೊಸತರ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೂಪ ತಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಯತ್ನಗಳೂ ಸಹ ಕಲೆಯ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೇ-ಎಂದರೆ ಕಲೆ 'ವಸ್ತು'ವಾಗಿ



ಜೇಮ್ಸ್ ರೋಸೆನ್ ಕ್ವಿಸ್ಟ್ – 'ಜಾಹಿರಾತು' (1965)

‘ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ’ ಈಡಾಗುವಂತಹ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದುವು. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕಲೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಳುಕುಗಳನ್ನೂ, ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ‘ಸ್ವಾಧೀನ’ದ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದ ರೂಪಗಳನ್ನು, ಮಾರಲಾಗದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳು ಕಲೆಯಡಿಯಲ್ಲಿ, ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ ಮತ್ತು ಕಲಾಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಆಳವಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆ, ಅವಕ್ಕೂ ಕಲೆಗೆ ಸಮನಾದ ಮಟ್ಟ ದೊರಕಿ ಶುದ್ಧಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಣ್ಣದಾಯಿತು. 1970ರ ವೇಳೆಗಂತೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಹೊರತೆಗೆಯಲು ಏನೂ ಉಳಿದೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸಿದಾಗ ‘ಮಾಹಿತಿ’ ( ) ‘ಸುದ್ದಿ’ (information) ಈ ಶಬ್ದಗಳೇ ಅಸಾಂದರ್ಭಿಕ, ಅಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆದುವು. ಪಾಪ್ ಕಲೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿವ ಯತ್ನಗಳು ಹಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದುವು. ಪರಿಕಲ್ಪನಾ ಕಲೆ (conceptual Art) ಯಾಗಿ, ‘ವಸ್ತು’ವಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಲೆಯಾಯಿತು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ‘ಭೂ ಕಲೆ’ (Earth Art) ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಶರೀರವನ್ನೇ ಕಲಾವಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿದ 'Happening' ನಂತಹ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಸರಳೀಕರಣದ ಅಂಚನ್ನು ತಲಪುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ Minimal Art ಸಹ ಬಂತು. ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ಪಾಪ್‌ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ‘ಛಾಯಾಗ್ರಹಿತ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲೆ’ (Photo-realism) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪಾಪ್ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಭಾವ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಕಂಡುಬಂತು. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಬದಲಾವಣಾ ವೇಗ, ಅಸ್ಥಿರತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ 'Kinetic Art' ಆರಂಭವಾಯಿತು.

ಅರವತ್ತರ ಕೊನೆಯ ತನಕ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಇಂದು ಜಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಅವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಜನ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಪಾಪ್ ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ಆಳವಾಗಿ ನೋಡಿದ ಯಾವನೂ ಸಹ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾಪ್ ಶಕ್ತವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವನ ನೋಟವನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಚುವ, ಬೆಡಗಿನ ವಾಣಿಜ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಡಂಭಾಚಾರ ಎಂದೂ ಇಲ್ಲದಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದೂ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವಣ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾಪ್ ಚಿತ್ರಕಲೆ ತನ್ನ ಸ್ಪರ್ಧಿಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಪ್ ಪ್ರತಿಮಾನದ ಗಾತ್ರ ಹಾಗೂ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗಳು, ಪಾಪ್ ಇನ್ನುಳಿದ ಕಲಾ ಶೈಲಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಮೂಲಾಧಾರವಾದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವು ಎಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬಂತು. ಆದರೆ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಹುಸಿ ಭ್ರಮೆಯಾಯಿತು. ಪಾಪ್ ಕಲೆ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ಮಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೊರಗೆ ಬಂದರೆ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋದ ವಾತಾವರಣವು ಅದನ್ನು ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾಗಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿನ ನೈಜ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂವಹನಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ಪಾಪ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಪಾರಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಜ್ಜು ಗುಜ್ಜು ಮಾಡಿತು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ನಡುವಣ ಅಂತರವು ಮುಚ್ಚಿಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಚ್ಚುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗೀಗ ಯಾರಾದರೂ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ರಸ್ತೆಯ ಭಿತ್ತಿಜಾಹಿರಾತುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೇತುಹಾಕಿ, ನಿರಾಶನಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂವಹನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಉಳಿಯುವಿಕೆ



ಜಿಮ್ ಡೈನ್ - 'ಗರಗಸ' (1976) ಎಚ್ಚಿಂಗ್

ಗೋಪ್ಯದಿಂದ (ಸಾಹಿತಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್‌ನ 'ಉಳಿಯುವಿಕೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೂತ್ರ-ಮೌನ, ಚಾತುರ್ಯ, ಗಡೀಪಾರು, silence cunning, exile.) ಅಥವಾ ನಾವು ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮೋಜಿನ ಉದ್ಯಾನಗಳ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂಬುದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಧೃಡವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಟಿ.ವಿ. ಅಥವಾ ಮುದ್ರಣದಷ್ಟು ಚೈತನ್ಯಭರಿತವೂ, ಮೂರ್ತವೂ, ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ!

ಪಾಪ್ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ (Avant-Garde) ಗಳೂ (ಹರಿಕಾರರು ಎನ್ನಬಹುದೆ) ನಂಬಿದಂತೆ- ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಇರುವತನಕ, 19ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಗತಿ' ಮುನ್ನಿನ ತನ್ನ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸ್ಥಾನ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಮರಳಿ ಪಡೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ಆಸೆಯಿತ್ತು. ಜನ ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ನಂಬುತ್ತಾರೆ, ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಟಿ.ವಿ.ನೋಟವನ್ನೂ ನೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವರಾದರೂ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ

ಪಡೆದುದಾಗಿಯೋ, ಬದುಕಿನ, ನೀತಿ, ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯದ ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆದುದಾಗಿಯೋ ಹೇಳರು. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಗಾತ್ರದಿ ಕಲೆ ಸಣ್ಣದಾದರೂ, ಬೆಲೆ ದುಬಾರಿಯಾದ್ದು. ಮ್ಯೂಸಿಯುಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರತಾಪವಷ್ಟೆ. 'ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ' ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿಲ್ಲದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ, ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಧರ್ಮವೂ ಅಲ್ಲ-ಆದರೆ, ತನ್ನ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಾಕ್ಷಣ ಕಲೆ ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಅತಿಅವಶ್ಯವಾಗಿ-ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗುವ ತನ್ನ ಮೂಲ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

*

BIBLIOGRAPHY

1. ROBERT HUGHES-The Shock of the new BBC Publication 1990.
2. EDWARD, LUCIE SMITH, FREDERICK, LATE MODERN : The Visual Arts Since 1945. Pruegar Publication.
3. GREGORY BATTOCK -New art
4. JOHN RUSSEL - The meanings of Modern art. Thames and Hudson Pub.
5. JOSE PIERRE- An illustrated dictionary of Pop Art.
6. JOHN RUBLOWSKY - Pop Art. Basic Books Inc. Pub. 1965
7. JOHN A. WALKER - ART SINCE POP. Thames and Hudson Pub. 1975